إشكالية التحيز في الفن والعمارة

رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد

تأليف

د. بيتر واتكنز — د. عمر النجدي

د. راسم بدران — د. محمد عبد الستار عثمان

م. سهير حجازي — م. محمد مهيب

د. عبد الحليم إبراهيم — د. نذير العظمة

تحرير: أ. د. عبد الوهاب المسيري


دار السلام

للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة

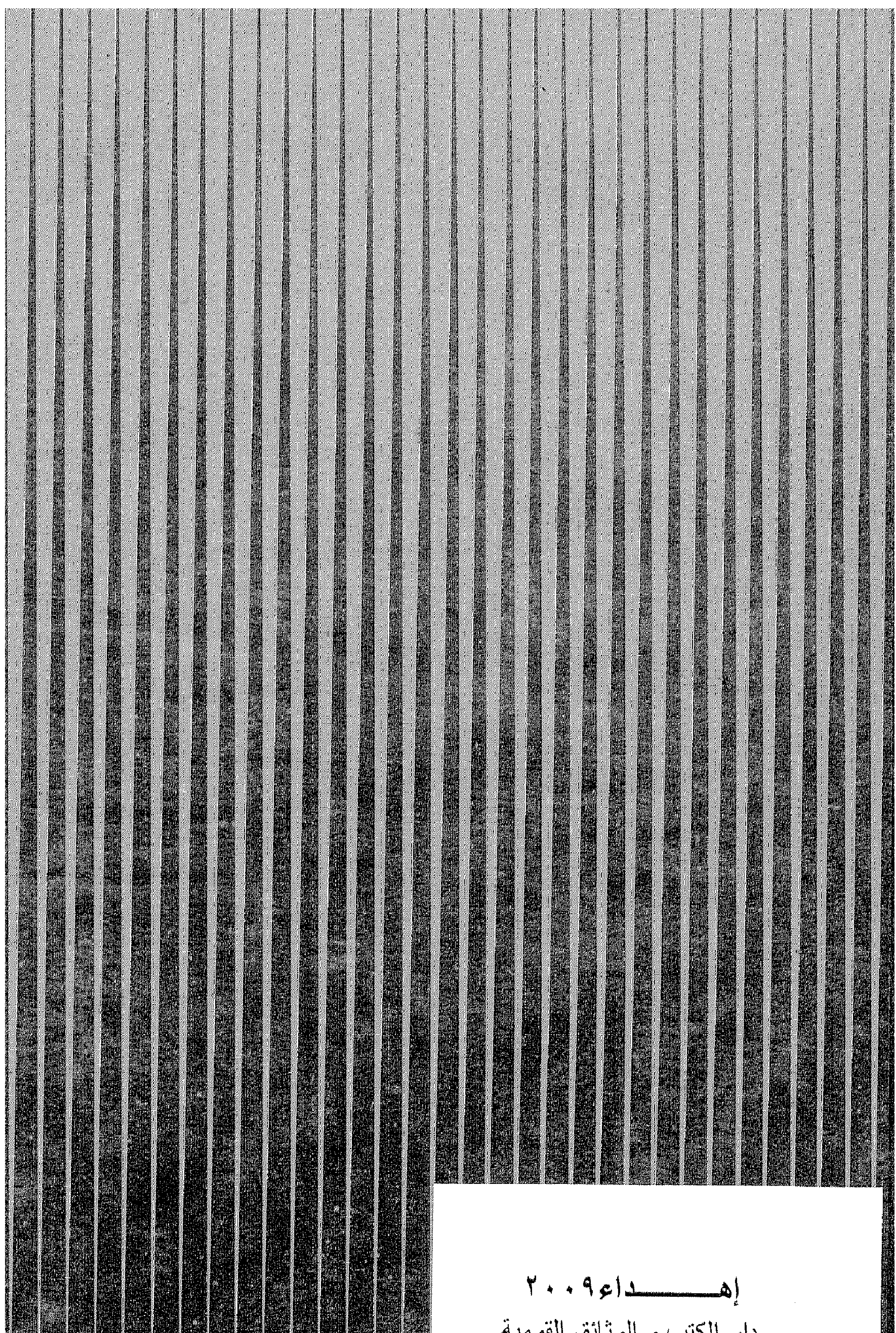
١٤٠١هـ - ١٩٨١م

1401AH — 1981AC

المعهد العالمي للفكر الإسلامي




دار السلام
للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة
ش.م.م



إشكالية التحيز

في الفن والعمارة

رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد

تأليف

د. بيتر واتكنز
د. راسم بدران
م. سهير حجازي
د. عبد الحليم إبراهيم
د. عمر النجدي
د. محمد عبد الستار عثمان
م. محمد مهيب
د. نذير العظمة

تحرير: أ. د. عبد الوهاب المسيري



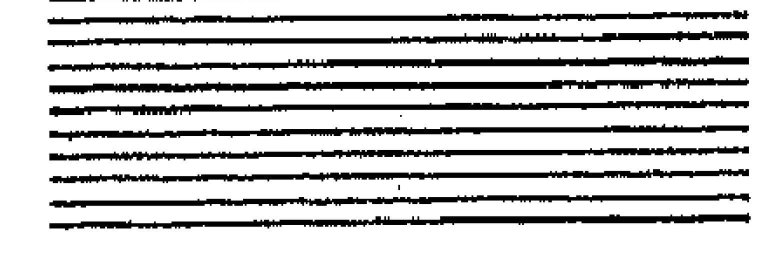
دار السلام
للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة

الطبعة الأولى
١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨ م

بطاقة فهرسة
فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية – إدارة الشئون الفنية

إشكالية التحيز في الفن والعمارة رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد / تأليف بيتر واتكنز ... [وأخ] ؛ تحرير / عبد الوهاب المسيري . – ط ١ . – القاهرة : دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ، ٢٠٠٨م .
١٦٨ ص ؛ ٢٤سم .
تدمك ٣ ٦٣٤ ٣٤٢ ٩٧٧
١ – الإسلام والفن .
أ – واتكنز ، بيتر (مؤلف) .
ب – المسيري ، عبد الوهاب (محرر) .
٢١٤,٧

دار السلام
للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة
ش.م.م
تأسست الدار عام ١٩٧٣م وحصلت على جائزة أفضل ناشر للتراث لثلاثة أعوام متتالية ١٩٩٩م ، ٢٠٠٠م ، ٢٠٠١م هي عمر الجائزة تتويجا لعقد ثالث مضى في صناعة النشر



جمهورية مصر العربية – القاهرة – الإسكندرية
الإدارة : القاهرة : ١٩ شارع عمر لطفي موازٍ لشارع عباس العقاد خلف مكتب مصر للطيران عند الحديقة الدولية وأمام مسجد الشهيد عمرو الشربيني – مدينة نصر
هاتف : ٢٢٧٠٤٢٨٠ – ٢٢٧٤١٥٧٨ (٢٠٢ +) فاكس : ٢٢٧٤١٧٥٠ (٢٠٢ +)
المكتبة : فرع الأزهر : ١٢٠ شارع الأزهر الرئيسي – هاتف : ٢٥٩٣٢٨٢٠ (٢٠٢ +)
المكتبة : فرع مدينة نصر : ١ شارع الحسن بن علي متفرع من شارع علي أمين امتداد شارع مصطفى النحاس – مدينة نصر – هاتف : ٢٤٠٥٤٦٤٢ (٢٠٢ +)
المكتبة : فرع الإسكندرية : ١٢٧ شارع الإسكندر الأكبر – الشاطبي بجوار جمعية الشبان المسلمين
هاتف : ٥٩٣٢٢٠٥ فاكس : ٥٩٣٢٢٠٤ (٢٠٣ +)
بريديًا : القاهرة : ص.ب ١٦١ الغورية – الرمز البريدي ١١٦٣٩
البريد الإلكتروني : info@dar-alsalam.com
موقعنا على الإنترنت : www.dar-alsalam.com

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

١ - مقدّمة

يتناول هذا الكتاب التحيز في الفنون والعمارة ، وهو يتعرض للتحيز فيما يحيط بالإنسان من أشكال فنية ومعمارية بدءًا من الصورة ، وانتهاءً بملامح المكان الذي يعيش فيه ، وهو يضم العديد من الأبحاث التي تستعرض التحيز في الخطاب السائد عن الفن ، ثم في الأشكال الفنية السائدة ، سواء كانت ثابتة - كالفن التشكيلي - أو متحركة - كالسينما - ثم تنتقل الأبحاث إلى قضية التحيز في العمارة ، سواء كانت داخلية مرتبطة بالأثاث أو تصميم المباني أو عمارة خارجية تصل إلى تخطيط المدن ، وهي في مجملها أبحاث تركز على انعكاس فلسفة أية حضارة في أشكالها الفنية والمعمارية وعدم القدرة على الفصل بين المادة وفلسفة النظر لها ، أو بين المعنى والمبنى ؛ فالإنسان في التحليل الأخير هو الذي يصوغ المعاني والأشياء ، وهو الهدف من عملية الإبداع وليس مجرد أداة .

ويبدأ الكتاب ببحث **للدكتور نذير العظمة** عن « إشكالية الصورة بين الفقه والفن » ، ويفرق في بدايته بين نوعين من التحيز : تحيز داخل النسق الفكري الإسلامي في أطروحات بعض المدارس ، وهو يأخذ شكل التحيز للهوى وليس للنص (القرآن والسنة) ، أو التحيز لنص دون آخر ، أي للجزئي لا للكلي ، ثم أخيرًا تحيز في تعريف الفن ، مما يجعل دائرة الإدراك قاصرة محدودة ، أما التحيز الثاني فهو تحيز خارج النسق الإسلامي ، وهو تحيز الدراسات الاستشراقية في رؤيتها للعلاقة بين الإسلام والفن ؛ فهي تقرأ مسألة الفن في الرؤية الإسلامية قراءة متحيزة سلفًا تستنتج أن الإسلام مُعادٍ للصورة ، وأنه دين زهد في الدنيا .

أما كيفية مواجهة هذا التحيز وطرح الرؤية السليمة في نظر الباحث للعلاقة بين الدين والفن فتتمثل في تحديد الهدف من الفن بدايةً ، وتأكيد اتصال الفن بالجمال والخير والحق ، وارتباطه بالإنسان وغاياته وقيمه . فلا مصداقية لمقولة الفن للفن ، والتفاعل مع هذا الهدف في ضوء الضوابط الإسلامية في شكل إبداعي يرتبط بالتوحيد ، حيث يتم اللجوء للتجريد والتسامي مثل الصورة الرمز ، والرمز الصورة ، والأشكال الهندسية والنباتية ، وفي الخط ، وأخيرًا فإن التفاعل المستمر بين الفقه والفن هو الذي يكفل حرية الفنان المبدع ، وضمان إسهام الفن في قضايا المجتمع وجمالياته وإنسانيته .

ويتناول **د.عمر النجدي** في بحثه « البعد الخامس : ظاهرة كونية قابلة للقياس » الصورة كنموذج للإبداع الإنساني الفني الذي يخضع للتحيز في الفنون التشكيلية الغربية ، فيرى أن هناك نوعين من التحيز في الفنون التشكيلية : تحيز للرمزية الفنية الغربية المتجذرة في تاريخ الفن الغربي ، وتصورات الجمال لدى آباء الفكر الغربي كأفلاطون وأرسطو ، وهي رؤية تستبعد الميتافيزيقا ، ثم التحيز للعقل المحض ونسبية إدراكه للجمال .

ويوضح الباحث أن التحيز يأخذ شكل التركيز على الطول والعرض ، وإهمال البعد الثالث أي العمق ، أو باعتبار الحركة هي البعد الرابع يهمل البعد الخامس وهو الفراغ أو الاتساع . أما أشكال أو آليات الخروج من هذا التحيز فتتمثل في التأمل في الكون والتواصل معه وغياب الإدراك الزائد للعقل (وليس تغييب العقل) في العملية الإبداعية ، والتأمل في القرآن وإدراك القيم التي يمكن تجسيدها فنيًا كالاتساع النموي ، والاجتهاد في استخدام آليات فنية للتعبير ، كالأضواء والظلال التي تقوم بوظيفة التجسيم وإبراز البعد الخامس .

وفي ختام بحثه يؤكد الباحث على أهمية التجربة الإيمانية والعبادة لتحقيق الإبداع الحقيقي ، بعكس ما هو شائع في الرؤية الغربية عن تعارضها .

أما في البحث المترجم عن مقال **بيتر واتكنز** ، والذي عنون « عنف الصورة : نظرات في لغة السينما الراهنة » فيركز على التحيز في الصورة المتحركة ، أي الأعمال الدرامية والتلفزيونية ، بل والإعلانية ، فيرى أن الصورة المتحركة قد طورت شكلًا ينحاز للغة التقطيع ، وتحريك الكاميرا ، وصياغة معينة للحوار ، وبناء الدراما ، وتكنيك معين لاستخدام الصوت ، والتزام الخط الروائي ، وصارت هذه اللغة هي الشكل المستخدم في تلفزيونات العالم وتقريبًا في كل السينما التجارية ، وبشكل متزايد صارت الشكل اللغوي السمعي البصري لمجتمعاتنا ، بل صارت الشكل الأوحد .

ولا يقتصر التحيز على اللغة ، بل أضحى التحيز كذلك متمثلًا في عملية شرعية هذه اللغة ، وادعاء ديمقراطيتها ، وعدم التوقف لمراجعتها ، بحيث أضحت هذه اللغة في أي فيلم أو برنامج تلفزيوني هي شيء طبيعي وآلي ، ويتم تجاهل تحيز هذه اللغة وطبيعتها ؛ فمع تلك الطفرة في القطعات الصوتية والبصرية تسارع الإيقاع الداخلي والبناء الزمني للأفلام وبرامج التلفزيون تسارعًا شديدًا ، مما أحدث عمدًا تأثيرًا عنيفًا في الجماهير ، فكان هذا الشكل من أشكال العنف ، سواء من حيث النوايا أو النتائج .

وأثمر هذا تأثر المتفرج بعنف الموضوعات المتزايد من اغتصاب ، وعنف لفظي وحركي متوحش ، وجنس ، كما أدى إلى فقدان القدرة على التعرف على عالمنا الحقيقي ؛ نظرًا للعناصر الخرافية في المسلسلات والأفلام ، مما يخلق فراغًا وخواءً شديد الخطورة بداخلنا ، وفي أعماق وجداننا ، وهذا الإحساس بالخطر وعدم الأمان والإحباط هو نتاج هذا الشكل الأوحد واللغة التي تستخدمها الصورة كذلك ساعد هذا الشكل الأوحد واللغة التي تستخدمها الصورة على خلق اعتماد ضخم على قيم المجتمع الاستهلاكي بكل ما تحمله داخلها من ضرر وضرار للأنواع البشرية والحيوانية والبيئية على حد سواء ، مما سبب خسارة لا تعوض في مجال العلاقات بين البشر ، فضلًا عن تكريس هذه اللغة لتحولها إلى أداة للكسب ، وارتباطها العضوي بمؤسسات وشبكة أعمال كالتسويق والإعلان وصناعة السينما .

ويرى الكاتب أن المخرج من هذا العنف الذي أضحى لا يدركه العاملون داخله لانشغالهم بعمل يومي جزئي : هو مزيد من وعي المتفرج واستعادته قدرته الإيجابية على الاختيار والنقد ، ثم مزيد من وعي وتوجيه الناقد الذي أصبح يحمل رسالة الدفاع عن هذه اللغة بدلًا من الدفاع عن إنسانية الصورة .

هدف المقال إذن هو إعلام الناس أن تلك العملية السلبية ليست عادية وسوية ولا هي حتمية .

تنتقل الأبحاث بعد ذلك لتتناول التحيز في العمارة الداخلية والخارجية ، فيبدأ بحث **المهندس محمد مهيب** « الجذور التاريخية وتأكيد الانتماء » ببيان التحيز في عالم الأثاث ، ويذهب فيه إلى أن التاريخ المصري بمراحله المختلفة قد شهد أنماطًا مختلفة للعمارة الداخلية والأثاث ربما كان أبرزها وأكثرها استمرارًا وبقاءً هو النمط المملوكي ، وأن التحيز يجب أن يكون للتراث الحي لا للتراث المتحفي ، والتراث الحي هو التراث الإسلامي الذي ينحاز الباحث فيه للنمط المملوكي ، أما نمط الإنتاج الذي يختاره وينحاز له فهو النمط الحرفي الذي يعتمد على القص والخرط والحفر والحشوات ، والذي تأخذ المدارس المختلفة للنجارة اتجاهات منها : النجارة الحضري ، والبلدي ، والريفي ، والسويسي .

وإذا كان المهندس مهيب يقبل استغلال الآلات الحديثة لتحسين الأداء ، فإنه يرفض الآلية والتنميط التي تفقد كل قطعة تميزها ، مؤكدًا أهمية التفاعل مع العمارة الداخلية ،

ليصبح الأثاث ذو النمط التراثي جزءًا من الحياة اليومية المكمل للسياق الحضاري ، وأن استغلال الخامات الرخيصة من الأخشاب يجعل ذلك متاحًا للغالبية من الناس .

وننتقل إلى بحث م . **سهير حجازي** « التحيز في التصميم المعماري » ، حيث تتناول هذه القضية ، فتؤكد في بحثها أن عالمية الطراز المعماري هو تحيز وانبهار بالآخر ، نتج عنه واقع الاستعمار وتبني الرؤية الاستشراقية الوضعية ، فالطراز الدولي له مشاكل في تطبيقه ، ويحدث تناقضًا بين التصميم والاحتياجات الحقيقية ، والملاحظ أنه لشدة شيوعه قد أصبح هو السائد في الكتابات لدرجة ندر معها وجود مراجع حول التصميم المعماري من منطلق إسلامي .

وترى م . سهير أن مواجهة هذا التحيز تكون بإدراك العلاقة بين التشريع والفقه الإسلاميين ، وبين العمارة والوعي بنظرة الإسلام للعمارة والتصميم كأدوات معبرة عن الآداب الإسلامية في الواقع ، وتبرز الدراسة توجهات الإسلام الاجتماعية في تصميم المسكن المتمثلة في : احترام الخصوصية ، وستر العورات ، ومراعاة الجوانب الاقتصادية ، والدعوة لعدم الإسراف ، والحث على البساطة ، والنهي عن المغالاة في الزخارف ، وإباحة الترويح النفسي ، والتمتع بالقيم الجمالية ، وتجنب مصادر التلوث البيئي .

وتنعكس هذه القيم والاتجاهات على التشكيل الخارجي والارتفاعات وكثافة المساكن وموقعها ، وتؤكد الباحثة أهمية إيجاد تناسق بين المحتوى الحضاري الإسلامي والأشكال المعمارية ، من أجل ترسيخ مدرسة العمارة الإسلامية المعاصرة التي تستفيد من التطورات الحديثة ، لكنها تحفظ القيم والآداب ، ولا تهتم بالشكل الزخرفي على حساب المضمون القيمي .

ويذهب بحث د . **راسم بدران** « التحيز المعماري » إلى الاتجاه نفسه ، فيعرف التحيز في ورقته بأنه « اختيار محدد من بين مجموعة معينة من البدائل يميل المرء في النهاية لأسبابه الخاصة إلى ترجيح أحدها على غيرها جميعًا »مؤكدًا أنه لا بديل عن الاختيار أو « التحيز » لصيغة ما ، ويرى أنه في ميدان العالم يطالب الباحث بتقديم مسوغات اختيار لمنهجه ، ويثور التساؤل : هل ثمة مناهج يمكن اتباعها في الفنون ؟ الإجابة في نظر د . راسم بالنفي ، فالتحيز إذًا يجب البحث عنه في معطًى آخر خلاف المنهج ؛ ففي الفن لا يوجد منهج ، بل رؤية حضارية وثقافية تتجلى في كل عصر بطريقة ما تقود إبداع المبدعين ، فالبحث عن التحيز في العمارة هو بحث في حقيقته عن « الكلي » الذي يميز

أمة عن أمة ، وعن « الجزئي » الذي يميز فئانًا عن آخر ، وأشكال التفاعل بين الاثنين .

أما أشكال التحيز فهي إما غلبة الكلي ، وبالتالي التكرار ، أو غلبة الجزئي ، وبالتالي توليد إبداع لكن منفصل عن سياقه الحضاري ، أو التحيز للكلي لدى الآخر ، أي بسياق حضاري مغاير ، ويرى د . راسم أن مواجهة التحيز تكون بالتركيز الخلاق ، وتوازن الكلي والجزئي ، والمحافظة على الخصوصية مع تحقيق حرية الإبداع .

ويكشف البحث عن التحيزات الكامنة في العمارة المعاصرة التي تتسم بالذرية والفردية في مقابل العمارة الإسلامية التي ترتبط بالتآزر الاجتماعي ، وتعتد بالكتل البشرية ، وتجعل مكان العبادة هو المركز ، وتدرك التطور التكنولوجي وتستوعبه ، لكن لا تخضع له ، وتتعامل بحرية مع الخامات والبيئة دون تحيز مسبق .

ويلتقط **د . عبد الحليم إبراهيم عبد الحليم** هذا الخيط في بحثه « من الحوض المرصود إلى ميدان الراجستان : مواجهة مع مفاهيم التحيز في الفراغ المعماري » ، ويوضح أن هناك عدة مستويات يجب النظر إليها ؛ أولًا : علاقة المعماري بتراثه أي الرؤية ، ثم كيفية توصيل هذه الرؤية للناس أي الخطاب المعماري ، ثم الإطار الذي يتم ذلك من خلاله أي مدى المؤسسية ، ثم ربط العمل ذاته بالجماعة أي النفع ، وأخيرًا آليات التعامل مع العملية الإنتاجية أي التطبيق .

ويرى المهندس عبد الحليم أن التحيز للرؤية الإسلامية في العمارة يعني التواصل مع الكون الحي ، والاستغراق الذهني في تأمله ، مما يثير إحكامًا في التعامل كما في حالة الزخارف ، والارتباط بنفع وواقع الناس والاهتمام بالمنشآت التي تخدمهم مع الاحتفاظ بالعنصر الجمالي ، وكذلك التعامل مع البيئة بِحُرِّية دون مقاييس صلبة مسبقة مع الربط بين النموذج المعرفي والواقع ، وصبغ العمل المعماري بالفلسفة الكامنة وراءه ليس كعمل نهائي ، بل في كل مرحلة ، ومنها إنتاج أدوات العمل ذاته وخاماته ، ويتجلى هذا التميز أو التحيز للرؤية الحضارية في نقل القيم لصور حية تعكس فلسفتها ، كاستخدام الباحث للحلزون في تصميم حديقة أطفال في شكله الأفقي والرأسي تعبيرًا عن النمو ، والتعامل في مراحل العمل المختلفة بنسق مفتوح يسمح بالتعديل والتطور أثناء العمل المعماري ، وإعادة العلاقة بين الحرفي والصناعي ، والعامل والمهندس بشكل متفاعل ، وتحقيق تناغم العمل المعماري مع الجوار وأشكاله المعمارية وانفتاحه عليه ، وبلورة معمار يخدم إنسانية الإنسان وينفعه في حياته اليومية .

ويمثل بحث د. **محمد عبد الستار عثمان** « نحو منهج إسلامي لدراسة المدينة الإسلامية » الإطار الأوسع لإدراك التحيز في العمارة ، وهو التحيز لا في التصميم الداخلي والخارجي ، بل في دراسة المدينة الإسلامية ككل ، حيث يؤكد في بحثه أن إدخال القيم والمبادئ في الفهم والممارسة ليس تحيزًا ؛ بل إنه يعطي قدرة أكبر على الفهم والتفسير . الفارق هو بين التحيز الصواب والتحيز الخطأ كما هو الحال السائد في التحيز للوضعية المادية ، واتخاذ التخطيط الغربي كنموذج لتخطيط المدينة ، فقد أدى الاستشراق وتطور الرؤية الرمزية الغربية إلى بروز مظاهر لهذا التحيز تتمثل في التأثر بالمدينة الغربية واعتبارها النموذج المثالي وإغفال الخصوصيات الحضارية ، بل وردُّ سمات المعمار الإسلامي وتخطيط المدينة الإسلامية لجذور غربية ، وبالتالي نفي قدرة الإبداع والتميز ، وإنكار تأثر المدن الإسلامية وتخطيطها بالإسلام كعقيدة وشريعة . ويذهب الباحث إلى أن مواجهة هذا التحيز تتمثل في بلورة منهج إسلامي وظيفي يربط الأشكال المعمارية وتخطيط المدينة الإسلامية بالوظائف التي كانت تؤديها والسياق الحضاري والمحيط ودراسة آليات تفاعلاته مع تخطيط المدينة .

أ . د . عَبْدُالوَهَّابِ المسيْرِي

* * *

٢ - إشكاليَّة الصورة بـين الفقه والفن

د . نذير العظمة

الصورة في الحديث الشريف والحياة العامة :

ما من ريب أن الصورة محرمة عند المسلمين في أماكن العبادة ، مقبولة خارجها إذا تجردت من مظنة الشرك ؛ فكراهية الصورة في الحديث الشريف والنفور منها يرتبطان بعلّة العبادة ، فإذا انتفت هذه العلة أصبحت الرسوم مقبولة خارج المسجد .

وما يرويه الأزرقي في **تاريخ مكة** من بقاء صورتي إبراهيم الخليل ، وصورة مريم بنت عمران على بعض جدران الحرم ودعائمه إلى عهد ابن الزبير يدحضه تقليد المسلمين كافة في شتى أصقاع الأرض بخلو مساجدهم من الصور ، **ويرفضه أمر الرسول** ﷺ بطمسها عشية الفتح [1] . والفقهاء يرفضون روايته عنها مستندين إلى الحديث الشريف . لكن التسامح حيال الصورة خارج المسجد وأماكن العبادة يبرز واضحًا في عدد من المناسبات في الحديث الشريف .

عن عائشة رضي الله عنها كان لها ستر فيه تمثال طائر ، وكان الداخل إذا دخل استقبله ، فقال لي رسول الله ﷺ : « **حوّلي هذا ، فإني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا** » [2] .

والتحويل هنا كافٍ ، وهو ينم عن النفور لا التحريم ، ولم يقتضِ إجراء المحو أو التحطيم كما في الحرم عشية الفتح .

---

(١) أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي : كتاب أخبار مكة شرفها الله تعالى وما جاء فيها من الآثار ، بيروت ، مكتبة الخياط ، ١٩٦٤م ، (١/١١٠ - ١١٣) . انظر أيضًا ابن هشام : السيرة النبوية ، القاهرة ، د .ت ، (٤/٤١٢ ، ٤٣٧) .

(٢) صحيح مسلم : (٣/٣/١٦٦٦) ، انظر أيضًا النسائي (٨/٢١٣) .

ويتضح هذا الموقف ويصبح أكثر جلاءً في الحديث عن عائشة أيضًا : كان في بيتي ثوب فيه تصاوير فجعلته إلى سهوة في البيت فكان رسول الله ﷺ يصلي إليه ثم قال : « **يا عائشة أخّريه عني** » فنزعته فجعلته وسائد [١] .

فتأخير الصورة عن قِبلة المصلي لا تخطيهما كافٍ ، ثم التسامح حيال استخدامها وسادة .

عن عائشة « قدم رسول الله ﷺ من سفر وقد سترت عليّ بابي « درنوكًا » فيه الخيل ذوات الأجنحة فأمرني فنزعته » [٢] .

عن عائشة أيضًا دخل عليّ رسول الله ﷺ وأنا مستترة بقرام فيه صورة فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ، ثم قال : « **إن من أشد الناس عذابًا يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله** » [٣] .

مثل هذا النفور من الصورة استشعره الرسول ﷺ من الشعراء وشياطينهم ، ومع ذلك لم يحرم الشعر ، فالصورة كالشعراء مقبولة إذا تخلصت من الشرك .

وفي رواية أن النبي ﷺ قال لها : – لعائشة – يومًا : « **ما هذا ؟** » قالت : بناتي ، قال : « **ما هذا الذي وسطهن ؟** » ، قالت : فرس ، قال : « **ما هذا الذي عليه ؟** » قالت : جناحان . قال : « **فرس له جناحان ؟** » قالت : أو ما سمعت أنه كان لسليمان بن داود خيل لها أجنحة ؟ فضحك رسول الله ﷺ حتى بدت نواجذه » [٤] .

وعن عائشة أيضًا أنها كانت تلعب بالبنات فكان النبي ﷺ يأتي لي بصواحبي يلعبن معي [٥] .

وفي رواية عنها أنه كان لها بنات تعني اللعب ، وكان إذا دخل النبي ﷺ استتر بثوبه . قال أبو عوانة : لكي لا تمتنع [٦] .

والثاني : عن الربيع بنت معوذ : ... « كنا نَصُومُ ونُصَوِّم صبياننا ، ونجعل لهم اللعبة

---

(١) سنن النسائي : السهوة هي الرف أو الطاق . انظر : (٢١٣/٨ ، ٢١٤) .

(٢) صحيح مسلم : الدرنوك : ستر له خمل . انظر (١٦٦٧/٣) ، النسائي أيضًا (٢١٣/٨) .

(٣) صحيح مسلم : القرام : ستر رقيق . انظر (١٦٦٧/٣) .

(٤) أبو داود (ت ١٣٠) .

(٥) أخرجه البخاري (٤٣٣/١٠) ، ومسلم ، وأحمد (١٦٦/٦ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤) واللفظ له ، ولابن سعد (٦٦/٨) .

(٦) أخرجه ابن سعد (٦٥/٧) ، وسنده صحيح .

من العهن ، فإذا بكى أحدهم على الطعام أعطيناه ذاك حتى يكون عند الإفطار » (وفي رواية فإذا سألونا الطعام أعطيناهم اللعبة تلهيهم حتى يتموا صومهم) [١] .

فقد دل هذان الحديثان على جواز التصوير واقتنائه إذا ترتبت من وراء ذلك مصلحة تربوية تعين على تهذيب النفس وتثقيفها وتعليمها ، فيلحق بذلك كل ما فيه مصلحة للإسلام والمسلمين من التصوير والصور . ولكن زين العابدين يقرن التصوير بتعليم المرأة وزيارة الأضرحة ويحرمها جميعًا [٢] .

لما كان الموقف من الصورة لا يتناول ثوابت العقيدة ، ولما كان المعيار هو مصلحة الإسلام والمسلمين ، وجب علينا فقهاء وفنانين ومفكرين أن نعيد النظر من الصورة وفقًا لهذا المعيار .

لو رتبنا الأحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالصورة ترتيبًا زمنيًّا ، وحسب المناسبات التي قيلت فيها ، لكان حظنا أوفر في جلاء التعارض الذي نراه بين بعضها في هذا الخصوص .

يجب أن نحرص على دلالات الصورة ، فإن اتصلت بالأصنام كان التحريم هو السياق ، وإن اتصلت بالعبادة كما في صور إبراهيم ومريم في الحرم كان التحريم واجبًا . أما فيما عدا ذلك فكانت الصورة مقبولة « رقمًا في ثوب » أو نقشًا على ستر ، أو دمى للعب في البيت ... إلخ .

مجمل أحاديث الصورة التي اتصلت بعائشة وفي بيت الرسول ﷺ كان سياقها الإباحة لا التحريم .

فلذا علينا أن نقترب من الأحاديث النبوية الشريفة فيما يتعلق بالصورة جملة واحدة لا تفاريق ، أي أن نعتبرها نصًّا واحدًا لا نصوصًا متعددة ، حتى نأمن الوقوع في الاجتهاد الجزئي الذي يقود إلى الالتباس والتناقض .

إن الذين يحرمون الصورة مستندين إلى أحايث مفردة مقطوعة عن سياقات الزمان والمكان والمناسبة يقومون باجتهاد مجتزئ ؛ إذ لا يعقل أن يكون الحديث الشريف متناقضًا ، مرة يحلل الصورة ومرة يحرمها ، بل إن فهم هؤلاء هو الملتبس وهو المتناقض ؛ لأنهم اعتمدوا على الجزء بدلًا من الكل ، ووصلوا من خلال الاستقراءات

---

(١) رواه البخاري (٤/١٦٣) ، والسياق له ، ولمسلم (٣/١٥٣) .

(٢) محمد سرور بن نايف زين العابدين في (منهج الأنبياء في الدعوة إلى الله) ، (١/٤٦ - ٥٣) ط٢ ، الكويت دار الأرقم ، ١٩٨٤م . (١/٤٦ - ٥٣) .

الجزئية إلى أحكام ناقصة لا تستقيم مع ما ذهبت إليه السنة النبوية ؛ فصور العبادة هي المحرمة ، وهذا لا يوصد باب الفنون التصويرية بوجه المسلم ويحرم عليه التعبير عن خيالاته الجمالية .

ويكمن خلف تحريم الصورة في الحياة العامة عند من حرموها حوافز عديدة ومختلفة :

١ - بعضهم يخاف من العودة إلى الشرك والجاهلية والوثنية .

٢ - وبعضهم يخطئ الاجتهاد أو يخطئه الاجتهاد للأخذ بطرف من القضية لا بجماعها كنص واحد .

٣ - وبعضهم لا يصلح لغير التقليد ، فاقد الرؤية لجوهر الإسلام كدين مع الإنسان وفطرته السليمة ، لا لقمعه ومصادرة فعالياته الفكرية والجمالية .

٤ - وبعضهم الآخر سلطوي ، يريد أن يمارس سلطة ليست له على شرائح فنية واجتماعية بالتحريم وتعسير ما يَسَّره الشرع ووسع معابره ، وسد أبواب المعرفة والقوة في وجه الناس ، ورغم ذلك كله فإن الفنان المسلم بفطرته السليمة استطاع أن يبتكر مفهوم الصورة الرمز ، وتمكّن من أن يعبر عن جماليات الرؤية الإسلامية من خلال تصور متميز ، وشخصية فاعلة تنتمي إلى التوحيد والجمال في آن واحد .

إن الذين حرموا الصورة إطلاقًا قطعوا الأحاديث عن سياقاتها ومناسباتها ، ونقلوا دلالاتها من الخاص إلى العام ، وهو أمر لا يستقيم ، ولا بد من النظر إلى الحديث في هذه الأطر ، وإلا لحمَّلناها ما لا تَحمَّل .

ويمكن القول في النتيجة إن الإسلام :

١ - حرم عبادة الصورة لا الصورة .

٢ - والمضاهاة بها خلق اللّه وهو أمر يتعلق بنية المصور .

٣ - حرم أن تَحوُل بين المصلي وقبلته ، أو أن تشغله عن العبادة .

٤ - حرمها إذا ما انطوت على شيء يخالف الشريعة .

وفيما عدا ذلك فالصورة أصلها الإباحة ؛ أقرها الرسول ﷺ في بيته في حديث الطائر ، وتوسدها في حديث عائشة عن ثوب التصاوير ، وارتفقها في حديث النمرقة .

كما كانت موجودة في بيوت بعض الصحابة والتابعين في ستر أبي طلحة وحجلة القاسم بن محمد بن أبي بكر ، وهو من الثقات العدول وقريب من زمن الرسول ﷺ ،

وكان يجيز اتخاذ الصور التي لا ظل لها ، وهو أحد الفقهاء السبعة في المدينة .

ويقول بعض السلف : « إنما ينهى عما كان له ظل (أي المجسم) ، ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل » ، وفي قوله ﷺ : « **إن اللّه لم يأمرنا أن نَكْسُوَ الحجارة والطين** » بنمط فيه صور لعائشة ليس فيه ما يقتضي التحريم كما ألمح النووي [١] .

أما حديث النمرقة فقد حدد القرطبي الكراهة لا التحريم ، واستحسنه الحافظ ابن حجر .

أما عن المحدثين ، فهذا ما دعا في رأينا الشيخ محمد عبده إلى جواز الصورة في الرسم ، والشيخ بخيت شيخ الأزهر إلى قبولها في التصوير الفوتوغرافي ، والشيخ ناصر الدين الألباني إلى جوازها في التربية والتعليم وما فيه مصلحة المسلمين .

ولهذا كله كانت الصورة مقبولة في الحياة العامة ، بدءًا بالدولة نقودها ، وأختامها ، وراياتها ، وانتهاءً بصور الخلفاء والولاة والنخبة ؛ فالنقود الإسلامية كانت تحمل صورًا متنوعة ؛ منها صورة فارس يحمل رمحًا في زمن معاوية ، وصورة عبد الملك بن مروان الذي عرب الدولة .

وكانت أختام بعض المسلمين – منهم صحابة وتابعون – تحمل صورًا للحيوان ، وفي زمن قريب من زمن الرسول ﷺ كان ختم عمران بن الحصين – وهو صحابي جليل – عبارة عن فارس يتقلد سيفًا .

كم أن رايات بعض الجيوش كان تحتوي على صور الحيوان .

وورد في أخبار معركة صفين أن راية قبيلتي غني وباهلة كانت بيضاء فيها صورة أسد ، كما جاء في مصدر آخر أن راية بني قتيبة فيها أسد أسْوَد وعذبة سوداء ، وبعض ألوية الفاطميين بيضاء وعليها أهلّة من ذهب ، وفي كل منها صورة سبع من الديباج الأحمر [٢] .

ولم يقل الفقهاء شيئًا عن هذا كله ولم يعترضوا عليه لتجرده من مظنة الشرك .

ثم إن قصور الوليد وهشام والمنصور والمعتصم كانت تحتوي على صور أو تماثيل دون أن يثير ذلك غيرة الفقهاء أو سخطهم .

---

(١) انظر القرضاوي ، (ص ٩٨ – ١١٥) .

(٢) محمد فارس الجميل : « الخواتم الإسلامية في القرنين الأول والثاني الهجريين » الآداب والعلوم الإنسانية ، (٤٧/٢ – ٦٩) . (١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م) . انظر في هذا البحث القيم في الهامش تعليقات رقم (٨٢ – ٨٣ – ٨٤ – ٨٥) .

فجدران قصر عمرة من أيام الوليد (٩٢ - ٩٦هـ) تحتوي على رسوم آدمية ، كما يحتوي قصر المشتى المنسوب إلى يزيد الثاني والوليد الثاني على رسوم حيوان وآدميين [١] .

وقد زين قصر أبي جعفر المنصور في بغداد صورة فارس يتقلد رمحًا فوق قبة القصر . وكان للأمين خمس سفن للتسلية ؛ واحدة على صورة الأسد ، والثانية على صورة الفيل ، والثالثة على صورة العقاب ، والرابعة على صورة أفعى ، والخامسة على صورة الفرس [٢] .

وكانت صورة العنقاء تزين جدار قاعة العرش في قصر الخلافة للمعتصم [٣] . وكانت صورة لفرس من النحاس فوق المسجد الذي كان سيبويه يعقد فيه مجالسه في البصرة [٤] .

ورغم ذلك كله بقي موضوع الصورة من مستلزمات الترغيب والترهيب الذي مارسه بعض المحدثين والقصاصين المسلمين ، وخرج كثير من الفقهاء بالصورة إلى التحريم إطلاقًا داخل المسجد وخارجه ، وساقوا كثيرًا من الحديث النبوي الشريف في هذا السياق دون تمييز .

وفي هذه الورقة سوف نضيء هذه المنطقة المشتركة بين الفقه والفن بالنسبة للصورة في ضوء المنهج المقارن .

وبكلمة أُخرى ما هي مؤثرات الموقف الفقهي في الفن الإسلامي ؟ وفي المقابل ما الاستجابات الفنية لهذا الموقف عند الفنانين المسلمين ؟

إشكالية الصورة بين الفقه والفن :

يمكن القول : إن إشكالية الصورة بين الفقه والفن تلقي ضوءًا مزدوجًا على الموقف

---

(١) لمزيد من المعلومات حول صور الحيوان والآدميين في قصور الأمويين انظر :

Ole e. Graber, The Formation of Islamic art (New Haven and London, Yale Univ. Press 2nNd ed. 1977).

(٢) محمد بن فارس .. استشهد بـ : أحمد بن الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، (٧٣/١) ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، لات) (٧٣/١) ، انظر أيضًا الطبري : تاريخ الرسل والملوك (٩٥١/٢ - ٩٥٣) ١٩٥٣م Leiden E. Jbril (٩٥١/٢ - ٩٥٣) .

(٣) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين في الشعر والنثر ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط٢ ، (لات) ، (ص٤٥١ ، ٤٥٢) .

(٤) ياقوت الحموي : معجم الأدباء (١٦/١٥) (١١٥/١٦ - ١٢٧) ، انظر أيضًا : الزبيدي الأندلسي : طبقات النحويين ، (٦٧) .

الفقهي من الصورة وممارستها عند الفنان المسلم من منظور تاريخي دينامي .

ما من نص قرآني يحرم الصورة في الفن ، وما من نص في السُّنّة يحرمها قطعًا ، ويتأرجح موقف الفقهاء منها بين القبول والكره ، وما يروى عن الصورة من الحديث يحرم تعليق الصورة – أي تقديسها وتشريفها – لا استخدامها . أما الأوثان فإنها محرمة لعلة العبادة ، وكذلك الصورة في اجتهاد بعض الفقهاء ، ولكن إذا انتفت العبادة فالأصل الإباحة عند النخبة .

أما الموقف العام في الفن فهو أن الصورة المطابقة للأصل إنسان أو حيوان مكروهة بغير تحريم ؛ لذا نرى الفنان المسلم يبتكر مفهومًا متميزًا للصورة ، ألا وهي الصورة الرمز التي لا تعنى بانسجام الهيئة المخلوقة بقدر ما تعنى بتجسيد الفكرة في المادة .

والصورة الرمز هي إرث سامي عريق وجد سبيله إلى فنوننا بدون افتعال ، ووجد فناننا فيه ما يخرجه من إشكالية الفقه حول الصورة المطابقة .

كما أخرجه مفهوم الصورة الرمز إلى الشكل الهندسي والنباتي وصور الخط المركَّبة فتميز وأبدع ، وأعاد له حرية اختيار الشكل للتعبير عن حيويته الفنية التي تركزت على إحلال الفكرة في المادة ، لا انسجام الهيئة في الخلقة .

وهكذا فإن فنون النحت والرسم والتصوير في خبرات المسلمين تستبدل المحاكاة الإغريقية المطابقة بالترميز المشرقي ، وتحل محلَّ التشخيص في الهيئة تجريدَ الصورة وترميزها ، الذي يقوى على حمل فكرة التوحيد .

والتعبير عن الفعالية الفنية بالصورة وغير الصورة ليست محرمة في عقيدة المسلم إلا إذا ارتبطت بالشرك ، وكل ما يعبر عن التوحيد أو ينبع منه فإن أصله الإباحة .

إن إبداع صورة العالم من خلال خبرة إنسانية ترتبط بالتوحيد وتخرج من المحاكاة الشكلانية إلى التكوين ، هو جوهر الخبرات الفنية المسلمة تاريخيًّا .

كيف يتعامل الفنان المسلم الذي يهمه إيمانه مع إشكالية الصورة ؟

الفقهاء المتشددون يشجبون فنَّه ، ويفسرون الأحاديث المعنية بوجوب التحريم .

والفقهاء الذين يعلنون اختلافهم مع هذا التفسير لهم سلطة النخبة ، وينظر إلى تفسيرهم المختلف بعين الحذر .

أما الفقهاء المجددون – أمثال الشيخ محمد عبده – الذين يميزون بين التصوير والأصنام ؛ فينظرون إلى إشكالية الصورة في سياقها التاريخي الذي لم يعد موجودًا ؛ إذ

لا خوف في نظرهم من الردة إلى عبادة الأصنام ، كما يأخذون بعين الاعتبار علة التحريم أو النهي عن الصورة ، ألا وهي العبادة أو القداسة التي تنتفي في فن التصوير الذي يرمي إلى التعبير عن النفس الإنسانية تعبيرًا جماليًا ، وهذا أمر في رأيهم لا ينهى عنه الإسلام أو يحرمه ؛ فلذلك يرون في فن التصوير أو الرسم فنًا مقبولًا أو مباحًا . أما المتشددون الذين يأخذون بحرفية الأحاديث المعنية فيرون أن التصوير محرم ، وأن هذه الإباحة لون من ألوان الانبهار بالغرب (١) .

لذا فإن لجنة الأزهر آنئذ لم تقبل باجتهاد الشيخ محمد عبده ولم تأخذ به (٢) .

قد يكون ذلك كذلك ، لكن الموقف الفقهي من الصورة هو جانب واحد وهام من جوانب إشكالية الصورة بين الفقه والفن . والجانب الآخر علينا أن نتقصّاه من خلال موقف الفنان المسلم تاريخيًا من هذه المسألة وفنيًا في آن . نعني بذلك ، أننا – لفهم هذه الإشكالية – لا بد لنا من أن نستوعب مواقف الفنانين المسلمين عبر التاريخ من هذه الإشكالية ؛ كيف كانوا أوفياء لفنهم ، وحافظوا في آن واحد على إيمانهم الديني وانتمائهم الروحي ، وربما في جلاء هذا الجانب يتضح لنا عمليًا موقف الإسلام من فن الرسم والتصوير بعد أن أصبح جليًا موقف الفقه من إشكالية الصورة ؛ وهما مسألتان مُختَلَفٌ على ما بينهما من اتصال .

وإذا كان للفنان أن يأخذ بعين الاعتبار موقف الفقه – بعضه أو كله – من هذه الإشكالية ، فعلى الفقهاء من الجهة الأخرى أن يميزوا بوضوح هذا التمايز بين إشكالية الصورة في الفقه ووظيفتها في الفن ومعناها الجوهري وعلتها في كلتا الحالتين ، سيما ونحن في عصر لا تستغني فيه الحضارات في صراعها عن الصورة كوسيلة من أهم وسائل التوصيل للأفكار والعقائد والمواقف في حياتنا الحديثة ، لا كرمز من رموز العبادة ؛ فاختراق جدار الصورة ضروري للفقيه والفنان على حد سواء باستنطاق ما في الأصول من معنى ودينامية ، لا الوقوف عند حرفيتها ، لمجابهة الزمن وحركة الحضارة .

ولا نغالي إذا قلنا إن حياتنا في المستقبل وفلاحنا يتوقفان على قدرتنا على تحريك هذه الأصول التي تصلح لأزمنة وأمكنة مختلفة إذا نحن صلحنا ، وتبقى راكدة واقفة إذا

(١، ٢) Muslims and Taswir, The Muslim World, translated from the Journal Of Al Azhar By Harold W. Glidden.

انظر أحمد محمد عيسى : « المسلمون والتصوير » ، مجلة الأزهر (٢٢/٦٠٥ ، ٧٣٠ ، ٩٤٣ – ٩٤٥) ، (٢٣/١٤٧ – ١٥١ ، ٤٦٨ – ٤٧٢) (رجب ١٣٧٠ ، ١٣٧١هـ) الموافق ١٩٥١م .

لم نتحرك لبناء التاريخ مرة أُخرى .

من هنا نحن نبارك المَخْرج الفقهي الذي استنبطه بعضهم بالتمييز بين ما له ظل وما ليس له ظل من الصور ، فالأول مكروه إن لم يكن محرمًا ، والثاني مباح ولا حرج فيه [١] .

ولعل هذا التخريج ساعد في قبول التلفاز والتصوير الفوتوغرافي ، وحتى أفلام السينما والفيديو ؛ لأنها صور لا تترك ظلًّا ، أما النحت للصورة البشرية فيخرج من ذلك ؛ لأنه يترك ظلًّا .

وما من ريب أن هذا التخريج يخرج الشعوب الإسلامية من مغبة الازدواجية ؛ لأنها جميعًا بدون استثناء من حيث الممارسة اخترقت حائط الصورة في الأجهزة المرئية ، ولا يعقل أن يفسر ذلك خروجًا على مقولة الإيمان والانتماء الديني وإلا لكفَّرنا جمهور هذه الشعوب ، وبقينا في الجهة المقابلة نستثني قليلًا من المتفقهين الذين يحرمون ذلك جميعًا .

وإذا قبلنا هذه الفنون وأدركنا أهميتها كوسائط تربوية وإعلامية جَلَوْنا الكثير من التعقيد الذي يتصل بإشكالية الصورة .

فليس للتلفاز والفيديو والسينما - كأجهزة تعتمد على فن التصوير الحركي - قيمة في ذاتها ، بل في الإستراتيجية الفكرية والتربوية والثقافية التي تحركها ؛ إن خيرًا فخير ، وإن شرًّا فشر ، ولا حرج علينا باستخدامها الصورة فيها ، لا سيما وأن الصورة أصبحت في الحضارة الحديثة أبجدية أساسية لا غنى عنها ؛ سواء في تبادل المعلومات ، أو في تربية الأجيال ، أو تنوير الأُمة وتعبئتها من أجل الخير والحق .

وإذا كانت قيمة الصورة في هذه الفنون بمحركاتها الإستراتيجية فإن الصورة في الرسم والنحت تقوم بدوافعها وعللها لا بأشكالها وصورها .

لقد دمر الإسلام الأصنام التي كانت تعبد ، فأية صورة علتها العبادة مدمرة لا محالة ، وهذا لا يعني أن نحرم الفنان المسلم من أن يعبر عن نفسه بالصورة ؛ لأن الإيمان هو ما يحرك هذا الفنان ، وتقرير كهذا لا يفهم حق فهمه إلا إذا درسنا الممارسات الفنية للحضارة الإسلامية ، وألقينا عليها ضوءًا يبصرنا بخيرة أسلافنا وموقفهم العملي من إشكالية الصورة ؛ لنتمكن نحن اليوم من استخراج موقف منها مستمد من خبراتنا

---

(١) د . يوسف القرضاوي : الحلال والحرام في الإسلام ، دمشق ، وبيروت : المكتب الإسلامي ، ط٦ ، (١٣٩٢هـ/١٩٧٢م) ، وقد عالج موضوع السينما والمسرح : (ص٢٩٨ ، ٢٩٩) وموضوع الغناء والموسيقى (ص٢٩١ - ٢٩٥) ، وموضوع التماثيل ولعب الأطفال واللوحات والنقوش والصور (ص ٩٨ - ١١٥) من خلال منظور فقهي أصولي مرن ومُتنوِّر .

التاريخية مع التعبير الفني بالصورة غير مدفوعين بالضرورة [١] .

هل يجوز للباحث أن يجتزئ مواقف الإسلام كدين وعقيدة من مسألة الفنون الجميلة بعامة فيتكلم عن الإسلام والشعر ، والإسلام والرسم ، أو النحت والتصوير ، والإسلام وفن التمثيل ، ويستتبع ذلك كله الكلام عن الإسلام والأسطورة ، وبالتالي الإسلام والجمال بشكل خاص .

قبل أن أجيب عن هذا السؤال لا بد لي من أن أنوه أن بعض الكتابات الاستشراقية تقرأ موقف الإسلام من مسألة الفن قراءة متحيزة سلفًا ، ويستنتج بعضها متسرعًا أن الإسلام معادٍ للصورة ، ومعادٍ للأسطورة ، ومعاد لتشكل الوجه الإنساني وتحولاته على خشبة المسرح ، ويستنتج من ذلك أن الإسلام دين متقشف ، وعقيدة زاهدة بالدنيا ؛ تترفع عن تراب الأرض ، وتغرق في الغيب وما وراء الكون [٢] .

ومثل هذا الاستنتاج بالطبع ينسى أو يتناسى أن الإسلام عقيدة ، وحضارة ، ودولة تنتمي إليه شعوب كثيرة وتقاليد عريقة في كافة الفنون من الهند والصين شرقًا حتى الجزيرة الإيبرية (أسبانيا) في الغرب ، ولا يكفي أن نعدد هنا الشعوب المسلمة التي لم تجد حرجًا في شتى أصقاع الأرض ، وعلى مختلف المذاهب والمشارب والأعراق أن تلائم بين انتمائها إلى الإسلام كعقيدة وخبراتها الحضارية والاجتماعية والسياسية قبل أن تدخل الإسلام ، وهو وضع ينطبق على العرب وغير العرب ؛ فالشعر والعمارة والرسم والنحت والتصوير والمسرح أصبحت فنونًا إسلامية تعبر عن طموحات الإنسانية وتطلعاتها السامية بدءًا من المسجد ومحرابه ومنبره وجدرانه وقبابه وأعمدته ، وانتهاءً بالخطط والشوارع والأحياء في المدن الإسلامية التي تعبر عن شخصية واحدة في تنوع يفتن المخيلة الإنسانية ، ويثري الروح والبصر في آن معًا .

ونحن هنا لا نرغب أن ندافع عن الإسلام ، فهو يدافع عن نفسه ، لكننا نريد أن

---

(١) د . يوسف القرضاوي : الحلال والحرام في الإسلام ، دمشق ، وبيروت : المكتب الإسلامي ، ط٦ ، (١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م) ، وقد عالج موضوع السينما والمسرح (ص ٢٩٨ - ٢٩٩) ، وموضوع الغناء والموسيقى (ص ٢٩١ - ٢٩٥) ، وموضوع التماثيل ولعب الأطفال واللوحات والنقوش والصور (ص ٩٨ - ١١٥) من خلال منظور فقهي أصولي مرن ومتنور .

(٢) محمد عزيزية ، ترجمة رفيق الصبان : « الإسلام والمسرح » ، الهلال القاهرة : ١٩٧١م . وله أيضًا : « الإسلام والصورة » : أطروحة دكتوراه بالفرنسية لم يحصل عليها حتى كتابة هذا البحث ، ولتيمور باشا « التصوير عند العرب » ، حرره د . زكي محمود حسن ، أيضًا لم نقع عليه .

نوضح لمن يستشرق في قراءة النص الجمالي الإسلامي ، أو يستغرب أن الفن صنع إنساني يعبر عن موقف الإنسان تعبيرًا جميلًا عن الحياة سواء بالكلمة في الشعر ، أو باللحن في الغناء ، أو بالحجر والطين وكافة المواد في النحت ، واللون في الصورة ، والرسم ، وينتحل الرمز في الأسطورة ، أو الأسطورة في الرمز إلى آخر ما هنالك من وسائل تتشبث بها النفس الإنسانية لتعبر عن اختلاجاتها المخبوءة في الداخل بشكل مدهش وجميل في ضوء الحواس وانعكاساتها ورؤاها .

ولكون الفن صنعًا إنسانيًا فهو يستوحي العقيدة ولكنه لا يشتمل على قداستها ؛ فما يصنعه الإنسان يبقى مفتوحًا للدراسة والتقويم والنقد ، ويدخل في ذلك خبرات المسلمين الفنية ، وخبراتهم السياسية والاجتماعية ، فقد درج بعض الذين لا تتضح لهم السبل ، وتختلط في أفهامهم الحدود أن يسحبوا قداسة العقيدة على ما يصنعه الإنسان ، فيصبح النص العقدي والاجتهاد في هذا النص في منزلة واحدة ، وهو أمر بَيِّن الفساد ؛ لأن الاجتهاد الإنساني مهما بلغ من الكمال والإصابة لا يمكن أن يشتمل على قداسة الأصل .

والإنسان المسلم مفتوحة أمامه السبل غير مغلقة للتعبير عن النفس الإنسانية وصبواتها وتطلعاتها ، والوسائل الفنية في هذا الإطار كلها مباحة (مشروعة) والإسلام لم يمنعها .

ولكن القراءة الفقهية لبعض الأحاديث المتعلقة بالصورة دفعت بعضهم – فقهاء ومستشرقين – إلى القول إن الإسلام ضد الصورة ، أي ضد الرسم وضد المسرح وضد الأسطورة ، وهو استنتاج غير مبرر بالنص القرآني فيما يختص بالصورة ، واختلفت الاجتهادات فيما ورد فيها من أحاديث . أمّا المسرح والأسطورة فلم يرد فيهما قول على الإطلاق يمكن أن يوثق عداء الإسلام كعقيدة لهذين الشكلين من أشكال التعبير .

وأعتقد أن الموضوع فقهيًا قد غطته دراسات فقهية مهمة نشرت في **مجلة الأزهر** ، مما يوفر علينا مؤونة المناقشة الفقهية لهذا الشأن ، لكننا لا بد من أن ننوه بمُسلمات نراها مهمة في هذا الخصوص [(١)] .

بادئ ذي بدء ، الإسلام لم يمنع الصورة وإنما منع عبادة الصورة ، فهو لم يمنع التعبير بالصورة وإنما منع قداستها .

وفي رأينا أن هذا هو جوهر الأحاديث المتعلقة بالصورة ؛ فإذا انتفت العلة – أي عبادة

---

(١) Muslims and Taswir, The Muslim World, translated from the Journal of Al Azhar By Harold W. Glidden .

الصورة وقداستها بشكل من الأشكال - جاز للإنسان المسلم أن يعبر بالصورة عن تطلعاته البشرية الجميلة .

فلا يمكن للمستشرق أن يستنتج من هذا أن للإسلام موقفًا معاديًا من الرسم والتصوير .

وفي مثل ضوء المسَلّمة الآنفة يمكن أن نفهم فتوى الشيخ محمد عبده وتفسيره بإباحة هذا الفن للإنسان المسْلِم .

قد تدفعنا نزعاتنا في الزهد والتأصيل والحفاظ على طهرانية الشخصية والعقيدة أن نرى في موقف محمد عبده انبهارًا غربيًا في رؤيته للصورة ، وبهذا نوصد باب الرسم في وجه المؤمن المسلم ، وباب الصورة دون تمييز إلى ما قصدت إليه الأحاديث أصلًا ، متعلقين بالحرف غائبين عن الجوهر ، وملتقين بهذا مع رؤية الاستشراق وموقفه من موقف الإسلام من الرسم .

ونحن هنا لا نريد أن ننتزع من شريحة الفقه سلطتها في الاجتهاد والتفسير ، كما لا نريد أن نحرم المستشرقين اجتهاداتهم وجولاتهم ، ولكننا لا نرى في الإسلام عقيدة قمعية للفن ، وسندنا في ذلك أنه ما لم يوثقه النص القرآني والسنة بشكل صريح يبقى اجتهادًا مفتوحًا للقبول والرفض ، أو اجتهادًا لا تنسحب عليه قداسة العقيدة أو قطعية الوحي .

والاجتهاد الذي لا مندوحة عنه للمسلم المؤمن هو أن يتبصَّر بموقف الإسلام من مسألة الفن ككل ؛ الشعر والرسم والنحت والتمثيل والموسيقى .

وفي يقيننا أن الإسلام لا يقف موقفًا معاديًا من شتى أنواع الفنون ، سيما إذا احتفظت هذه الفنون بوظائفها الإنسانية ، وتجردت عما يسيء إلى العقيدة وجوهر التوحيد .

ويشهد على ذلك أن الإسلام بعد أن رسخ العقيدة وجوهرها ، مارس كحضارة كافة الفنون في تعبيرها الجمالي عن النفس الإنسانية ، وأبدع أشكالًا متنوعة ؛ شعرًا وموسيقى ، رسمًا ونحتًا ، وتصويرًا وعمارة ، تعبِّر عن هويته الموحدة التي تتسع للخصوصيات الحضارية للأجناس والأمم التي انطوت تحت لوائه . إباحة التعبير والحرية في إطار التوحيد هي الأصل لا القسر والطمس .

التجريد وتميز الصورة في الفنون الإسلامية :

إن إشكالية الصورة في الفقه دفعت الفعالية الفنية وحيويتها لتعبر عن نفسها بتقنيات وأشكال وأساليب تجنبها حرج الصورة وإثمها في العقيدة ، وأخذت ممارساتها الفنية مسارات متنوعة .

فالكتابة أو الخط لم تعد واسطة لنقل المعنى ، بل وسيلة وغاية في آن ، وتحولت إلى فن الخط في مدارسه وفنونه المختلفة التي احتفظت لنا بقدر كبير من المتعة الجمالية لأجيال عديدة ، وحافظت على تميز الهوية الإسلامية بشكل صاف ؛ فالتشكيل الجمالي في لوحات الخط يضع المعنى في ضوء الشكل الذي يتجلى إلى ما لا نهاية في تنوع مدهش .

وأصبحت القدرة على فك اللوحة أو قراءتها ، والنفاذ من شكلها الجمالي إلى معناها – وهي غالبًا مسألة غير يسيرة كما في قراءة الطرة العثمانية مثلًا – جزءًا من متعة العين والفكر ، تنفذ منها إليه بما يشبه الخدر ولذة التوقع ، ومثلها عشرات الأشكال الجمالية التي اتخذتها الشهادة (**لا إله إلا اللّٰه محمد رسول اللّٰه**) والبسملة على الورق والخشب والطين والحجر والنحاس والفضة والذهب .

وبكلمة مفردة أصبحت الكتابة صورة ، ولكنها مجردة لا تنقل هيئة إنسانية أو بشرية ولا تعتمد على المحاكاة الشكلية ، بل تتخذ من الأبجدية وحروفها وسيلة لارتكاز اللوحة والصورة ، وإبداع المعنى جماليًّا في ضوء الشكل .

لكن الخطاط الفنان محدود بالحروف لا يتجاوزها ، ورغم هذه الحدود استطاعت فعاليته الفنية أن تنقل إلى العين الإنسانية متعة جمالية خالصة لا يؤرقها إثم الصورة في لوحات الخط ، فقد انسحبت من شكلها البشري أو الإنساني كمحاكاة مطابقة للواقع إلى صورة الرمز الذي يتوسل العين والوجدان من خلال الأشكال الجميلة ، وهكذا تصبح الصورة في الخط موجودة غائبة في آن مشخصة مجردة .

ولكن فن الخط في الجوهر يبقى حائرًا بين العبارة والزينة ومقيد الأجنحة ؛ لذلك ففاعلية الجمال في الروح الإسلامية أخذت تفتش عن مسارب أُخرى للتعبير عن ذاتها خارج التجريد ، فلجأت إلى الصورة في الشكل الهندسي – دوائر ومثلثات ومكعبات ومربعات وزوايا متشابكة – تفتش عن المعنى من خلال هذا التشابك الذي يتوسل التجليات الجميلة .

وإذا كان الخط قد توسل الامتداد ، والتعرج ، والانكسار ، والاستدارة ، وما إلى ذلك فإن شكله الجمالي بقي معلقًا ببذرة المعنى التي ينطلق منها والتي تقود إليه .

أما في الشكل الهندسي وتداخلاته فأخذت تموجات الواحد بأشكال متعددة وتجليات اللا متناهي في أشكال متناهية تبحث عن معناها ، وإن لم تتخط هويتها المشاكلة للوحة الخط ، بابتعادها عن الصورة وتوسلها الرمز بشكل تجريدي مشخص المتعدد في تموجات اللوحات الهندسية يعبر عن الواحد ، والواحد يتجلى في المتعدد ، وهو قيمة تكمن في

الخبرات الفنية والدينية - على حد سواء - في الموروث الإسلامي ، عبرت عنها عقائد الصوفية على مختلف مدارسها ، كما عبرت عنها أصابع الفنانين من خلال ابتكار الرمز / الصورة الذي يصر على الشكل من أجل المعنى ، فيكسر إيقاع المحاكاة بإيقاعات التموج المتعددة ، الصادرة عن الواحد ، والعين المخبوءة التي تتوهج في كل مكان .

لكن هذه الفعالية الفنية التي توسلت الأبجدية والأشكال الهندسية خرجت من صدفة الرمز إلى الصورة في الرسوم النباتية التي توسلت آنًا المحاكاة فنفت المعنى وأبقت الشكل في ضوء محاكاة ساطعة ، واتخذت آونة أُخرى تشابك الأشكال للعودة من الصورة إلى صدفة الرمز ، والتعبير بالمتناهي عن اللا متناهي ، وبالمتعدد عن الواحد [1] .

ويبقى التجريد في الخط والشكل الهندسي والرسوم النباتية سيد الرؤية وأصل الأشكال الجميلة التي ينسحب فيها المعنى إلى البؤرة ، وتصبح الصورة فيها غير الصورة ، ويسيطر الرمز .

وإننا لنجد هذه التجليات الفنية في كل مكان - في المسجد والقصر والمنزل والمرافق العامة على الجدران والقباب - تبرأت من إثم الصورة ، وأخذت مساحتها الواسعة في كل مكان ؛ فالجمال الذي يسكن صورة المحاكاة وجد سبيله في الفنون الإسلامية المذكورة ، ونفذ منها للتعبير عن حيويته وفعاليته للعين المؤمنة من خلال النقيضين : التجريد والرمز من جهة ، والمتعدد والواحد من جهة أُخرى ، خارج إثم الصورة وعالم المحاكاة والمطابقة والظل .

وهكذا نرى أن إشكالية الصورة في الفقه تركت آثارها البارزة في الفن عند الشعوب المسلمة عامة ؛ فأماكن العبادة من مساجد وجوامع بالإجماع تخلو من الصور والتماثيل كائنًا ما كانت موروثات هذه الشعوب الفنية في التعامل مع الصورة في الحياة الدينية والعامة .

ولكن المسجد في الإسلام ، وكذلك المدرسة والمكتبة العامة والتكية وغيرها من المنشآت التي تعبر عن فن العمارة لم ينقصها التعبير الجمالي ؛ بل إنها استعاضت عن زينة الرسم والصورة بتوزيع الشكل توزيعًا منسجمًا من أعمدة ، وأقواس ، وقباب ، ورحاب ، ونوافير ، وبحيرات ، وجدران ، وتعاملت مع الفراغ أو الفضاء المفتوح من خلال العمارة تعاملًا جماليًا هو ميراث إنساني خالد شهد له الدارسون وعنوا به .. ومدارس فن العمارة الإسلامية توزعت في أصقاع الأرض من شامية ومصرية وأندلسية

(١) Edward H. Madden, ",the Infinte pattern in Islamic and Christian Art" The Muslim World,vol. LXVI, January 1976, n. 1, pp. 1 - 13.

وتركية وهندية ممتصة أشكال الجمال الموروثة في العمارة في هذه البيئة أو تلك متنوعة متعددة في وحدة خفية .

فالمئذنة هي المئذنة لكنها تشكلت صورًا وأشكالًا متنوعة في مساجد المسلمين في الهند إلى أسبانيا ، المئذنة المستديرة والمئذنة البرج والمئذنة الزقورة ، وهي من رواسب فن المعمار السومري . في عنيزة اليوم مئذنتان على طراز الزقورة بُنَيَتا من الطين ، كما أن المآذن ذات الأدراج اللولبية إن هي إلا تطور لهذا النموذج ، والقبة اتخذت أيضًا تحولات وأشكالًا عديدة ، وكذلك الأقواس والأعمدة ، وحتى شكل المحراب .

أضف إلى ذلك رسوم الجدران المطلية أو المرصعة بالفسيفساء التي تحولت عن الصورة البشرية وصورة الحيوان إلى أشكال النبات والأشكال الهندسية .

وآيات فن العمارة الإسلامية منثورة ماثلة حتى اليوم في شتى أصقاع الأرض شاهدًا على طاقة التعبير الجمالي عند الشعوب المسلمة وقدرتها على ملء الفراغ بالأشكال الجميلة التي تخاطب البصر والوجدان ، وتغني الروح ، فهي صروح جمالية بالإضافة إلى كونها أماكن عبادة ، أو مرافق عامة .

إن قبة الصخرة في المسجد الأقصى ، ومسجد قرطبة ومحرابه المشهور آيتان فَنيَّتان باقيتان على الدهور ، وما يشعره المرء من لذة فنية أمام أية لوحة خالدة من لوحات الفن لا تفارقه هذه اللذة في حضرة هذه الآيات الباهرة .

إن العبادة لتقترن بالجمال ، والجمال ليقترن بالعبادة في مساجد من هذا الطراز ، وهكذا يجتمع التعبير الديني والفني في آن في الإفصاح عن المخبوء من النفس الإنسانية في تعبدها للّه مطلق القيم .

ولم يكن الخط والأشكال الهندسية والرسوم النباتية وحدها المعبرة عن الفعالية الفنية والجمالية لفناني الشعوب المسلمة ، إن تحول الصورة إلى رمز عن الفكرة المجردة هو قاسمها المشترك الذي سيطر على أشكالها المتنوعة ، وربطها بنوع من الوحدة .

الوجه الإنساني والصورة والرمز :

مهما يكن فالصورة استحالت رمزًا وتخلت عن الهيئة والوجه البشريين تحت وطأة الخوف من إثم الصورة المطابقة للأصل في هذه الفنون .

غير أن الصورة – التي لا تتوسل المحاكاة والمطابقة – وجدت سبيلها إلى الوجود في نشاطاتهم وتعبيرهم حتى في الموضوعات الدينية .

إن مخطوطة « **معراج نامة** » تمثل وثيقة مهمة في هذا الخصوص ، فهي تتضمن (٥٨) لوحة لموضوعات الإسراء والمعراج التي اشتركت الكلمة والخط والصورة للتعبير عنها تعبيرًا فنيًا في وليمة واحدة [1] .

ورغم إشكالية الصورة في الفقه ، فإنها حين تنفصل عن العبادة وتعرى من القداسة ، فإنها تجد سبيلها خارج المسجد وأماكن العبادة للتعبير حتى عن موضوعات دينية تنطوي عليها قصة الإسراء والمعراج المشهورة .

إلا أن هذه الصور التي انطوت عليها وثيقة المعراج انسحبت فيها الصورة وانمحت ، وبقيت فيها الهيئة الإنسانية التي تعبر عن الموضوعات إياها من خلال الخط واللون تعبيرًا جماليًا يذكرنا باتجاهات المدارس الحديثة في الرسم التي لا تلقي بالًا إلى الصورة كمحاكاة مطابقة كما في النحت والرسم اليونانيين ، ولا تحتل فيها هذه الصورة واجهة اللوحة أو الاهتمام ؛ بل تنسحب عن البؤرة وتبقى في الظل ، أي أن الصورة في اللوحة الحديثة سواء كانت تكعيبية أو سريالية تفقد هوية المطابقة الفيزيولوجية وتخرج منها إلى الرمز ؛ فنحن إذا نظرنا إلى لوحة تكعيبية من رسم بيكاسو ، لوجدنا أن الصورة لم تعد صورة (بمعنى المطابقة) ؛ بل أصبحت رمزًا في بؤرة التشكيل الفني ، أو بذرة تشع فيه ، أي أن الفنان لم يعد يحاكي الطبيعة ، سواء كانت طبيعة بشرية أو إنسانية ، بل إنه يعيد تكوينها ويشكلها من جديد ، ويصوغها صياغة تعبر عن موقفه منها ورؤياه فيها ، فالفكرة لا المطابقة ، والرمز لا الانسجام الخارجي للهيئة هما الغاية والوسيلة .

فإذا كانت مدرسة « هرات » أو فنانوها قد محوا الوجه ، وعبروا بالهيئة في لوحات المعراج الآنفة الذكر ، وترجموا ترجمة دقيقة عن علاقة الفنان المبدع بالموروث ، والفرد بالتراث ، والموهبة الإنسانية بالتقاليد ، فإنهم في عملهم هذا جمعوا الإبداع والأصالة في آن ، مؤكدين على حرية تحرك الإبداع في إطار إشكالية حرج الصورة المطابقة .

أي إنهم أكدوا على حرية الفنان في إطار معتقده أو انتمائه ، كائنًا ما كان ، وحقه في تكوين صورته هو عن العالم والطبيعة والإنسان ، وإعادة صياغتها وتشكلها من خلال معاناة المبدع ومنظوره للحياة والكون والفن .

وهذا لعمري اتجاه فن الرسم الحديث الذي يحل إشكالية الصورة ، لا في الإبداع الفني فحسب ، بل في النظر الفقهي ؛ فالفنون التشكيلية – التي لا تقوم على الصورة

---

(١) نذير العظمة : المعراج والرمز الصوفي ، بيروت : دار الباحث ١٩٨٢م ، (ص١٧ ، ١٨) .

المطابقة ، والتي تجعل من اللوحة صورة مركبة - تنسحب فيها الصورة إلى البؤرة ، وتصبح عنصرًا من عناصر التشكيل والصياغة الفنية لا شكلها الأوحد ، لا تثير حرج الفقهاء ولا تدفعهم إلى تحريم الفعالية الفنية للتعبير عن المعاني الكبرى لمعاناة الإنسان وخبراته في كافة الميادين ، وبهذا يتضح أن حرية التعبير التشكيلي من خلال فن الرسم خلافًا للصورة الصريحة لا تنطوي في مشكلة التحريم وإشكاليتها الفقهية .

كما أننا نجد الصورة الرمزية للهيئة والوجه الإنسانيين تزين كثيرًا من المخطوطات الأدبية القديمة ؛ كالمقامات ، و « ألف ليلة وليلة » ، و « رباعيات الخيام » دونما حرج ؛ ذلك لأن الصورة فيها أيضًا تخرج على المطابقة ، وتأخذ شكلًا رمزيًا يعيد تكوين الهيئة والوجه ؛ ليعبر عن الفكرة بالرمز أكثر مما يتوسل المحاكاة .

ولعبد الجبار اليحيا لوحاتٌ تنحو هذا المنحى ، رأيت بعضها في بعض عروضه في الرياض ، وليس من المستبعد أن يكون هذا الرسام السعودي المعاصر قد عبر في لوحاته هذه عن تفاديه لإثم الصورة البشرية وحرجها ، فغيَّر تركيبها ، وشكَّلها تشكيلًا آخر في هذه اللوحات .

كما أنني لا أستبعد أن يكون الحافز الفني عنده بتجنب الصورة المطابقة إلى الصورة الرمز قد اقترن بإحساسه الديني .

ومن جهة أُخرى تكاد تكون جدة في المملكة العربية السعودية مُتْحفًا رائعًا للنحائت الحديثة التي نصبت في أهم شوارعها وساحاتها العامة ، وليس بدعًا أن تفوز هذه المدينة بجائزة أجمل مدينة عربية ؛ لأن أعمال النحت الحديثة تزين شواطئها ، وتعطي للعين أشكالًا منحوتة جميلة دون أن تأثم .

ونجح الفنانون والمشرفون على تزيين المدينة بهذه النحائت أن يحققوا ما حقق الفنان المسلم عبر التاريخ ، ليوفق ما بين إيمانه وفنه بأنه تجنب المخلوقات الحية وصورها المطابقة إلى أشكال تجريدية تعبر عن تصورات جمالية ، أو أشياء محسوسة كالأوعية والأشكال التي لا إثم في نحتها .

ومع أن هذه النحائت تترك ظلًا إلا أنها تجنبت الهيئة الإنسانية أو الخليقة الحية في صورها المطابقة ، ونقلت الصورة الممثلة إلى الصورة الرمز التي ضمنت في آن التعبير عن نزوع جمالي ، والامتثال إلى أوامر العقيدة والإيمان .

وقد تقع العين على دلة أو دلال كما تقع على كتاب في صورة منحوتة في العاصمة الرياض ، وساحات جامعة الملك سعود ومداخل الكليات تحفل بهذه النحوت الرموز

التي تنهج النهج نفسه .

وغني عن البيان أن ذلك لم يثر اعتراضًا ؛ لأنه خرج من حرج الصورة المطابقة إلى الصورة الرمز التي عبرت عن الجمال ، وحافظت على المعتقد في آن .

وغني عن البيان أيضًا أن المذهب الرسمي للمملكة هو المذهب الحنبلي « الوهابي » أكثر المذاهب تمسكًا بالموروث وأوامر ونواهي العقيدة ، مما يعطينا مثلًا حيًّا على أن الإسلام كعقيدة لا يحمل عداء لفن النحت أو التصوير في إطار التوحيد والتعبير عن الإنسان المؤمن وخبرته البشرية ، خلافًا لما تعتقده غالبية المستشرقين وشريحة معتبرة من المتفقهين في ديار الإسلام .

وهكذا فإن الصورة إذا خرجت عن المطابقة إلى إعادة التشكيل والرمز ، وعبرت عن فكرة ، فكأنها بهذا تحاول الخروج من المنع إلى الإباحة على الأقل في ضمير هؤلاء الفنانين الذين لا يمكننا أن نجردهم من إيمانهم وولائهم لميراثهم الروحي [1] .

نتيجة :

إذن ، هناك درجات للصورة ليست كلها محرمة حتى عند الفقهاء ، أوضحها تحريمًا الصورة المطابقة لهيئة الإنسان والحيوان التي تترك ظلًّا وتنسحب على النحت المشخص . أما الصورة التي لا تترك الظل فهي مقبولة في الرسم .

كذلك الصورة الرمزية للوجه الإنساني فهي من هذا القبيل أي مشروعة ، واجتهاد كهذا ينفي النحت للوجه والهيئة الإنسانية ويبيحه فيما سوى ذلك ، ويستبقي حيزًا كبيرًا من الرسم ، كما يستبقي الفنون التوصيلية بواسطة الصورة كالتلفاز والسينما والفيديو وما شابهه عند جمهرة كبيرة من الفقهاء ، على حين أن شريحة ضئيلة منهم تحرم هذه الفنون إطلاقًا .

---

(١) بعد أن كتبنا هذا البحث قرأنا المرجعين التاليين وأُعجبنا بمنهجية المؤلف ، ولكن موقفه عندي أيديولوجي وصل إلى نتيجة تحريم الصورة قبل الاستقراء والبحث .

– صالح أحمد الشامي : الظاهرة الجمالية في الإسلام ، بيروت : المكتب الإسلامي ، (١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م) .

– صالح أحمد الشامي : التزام وابتداع ، دمشق : دار القلم (١٤١٠هـ – ١٩٩٠م) . وللدكتور محمد عمارة كتاب بعنوان « الإسلام والفنون الجميلة » دار الشروق ، القاهرة (١٤١١هـ / ١٩٩١م) ، اهتم بجماليات الصورة والسماع ، يعتقد عمارة أنه في هذا الكتاب حسم الجدل المتصل بتحريم الصورة ، وانتهج منهجًا فذًّا بالعودة إلى القرآن الكريم وحده ، واستخرج من سورة الأنبياء (٥١ – ٥٨) ، وسورة سبأ (٢ – ١٣) ، وسورة المائدة (١١٠) ما يدل على إباحة الفنون التصويرية دون أن يناقش الأحاديث الشريفة المتصلة بالموضوع .

وهكذا نرى أن حرج الصورة ألجأ الفنانين إلى الترميز ، بدءًا من تشويه الصورة المحاكية أو المطابقة وإعادة تكوينها ، وانتهاءً بمحوها كليًا ، والخروج منه إلى الخط والصورة النباتية أو الهندسية ، أي إلى التجريد الذي يطبع الفنون الإسلامية عامة ، وربما أخذت الفنون الغربية هذا التجريد الذي يمحو إثم الصورة ، ويستبقي فعالية التعبير الجمالي في الرسم من ينابيعه الإسلامية .

ولهذا سند من فنون المنطقة ، إذا ما قورنت بالفن اليوناني مثلًا ؛ ففن النحت والرسم في سومر وبابل ، والفن السوري والمصري القديمان - خلافًا للإغريقي - لا يلجأون إلى المحاكاة والمطابقة في تعبيرهم ؛ بل يعيدون تشكيل الصورة وتكوينها لتعبر عن موضوعاتهم وأفكارهم ، فالترميز هو تقنيتهم لإحلال الفكرة في المادة ، سواء أكانت لونًا أو حجرًا أو خشبًا أو نحاسًا وما شاكل .

ونظرة فاحصة على ما خلفته لنا لوحات الآشوريين التذكارية والفراعنة التي تجد فيها أن الصورة تخرج من المطابقة وتدخل في الكتابة ، أو أن الكتابة تدخل في الصورة بشكل تصبح معها المحاكاة أمرًا لا يخدم غايات الفعالية الفنية في هذه الحضارات بقدر ما يخدمها الرمز وإعادة التشكيل بما يعبر عن المُثُل والأفكار العليا ، وهذه النزعة هي إياها التي استمرت في شعوب المنطقة في المرحلة الإسلامية .

الجمال ليس مطلقًا ، فهو يتصل بالخير ، كلاهما ينبع من الحق ، وهي جميعها أسماء حسنى متعددة للخالق الواحد الفرد ، الذي يشع في الكون ولا يقبل التشبيه والتجسيم كما في الحضارات والمعتقدات الأُخرى ، مما أفسح المجال للفعاليات الفنية عند الشعوب المسلمة أن تبدع لا في مجال الصورة ، بل في لوحات الخط والنبات ، والأشكال الهندسية ، والتشكيل الفني الذي يبرز فيه الرمز وتختفي الصورة في البؤرة لسيطرة المثال والفكرة لا الشكل في التعبير عن المعاناة الفنية .

* * *

٣ - البعد الخامس :
ظاهرة كونيَّة قابلة للقياس

د . عمر النجدي

لقد شرع اللّه ﷻ نظامًا كونيًا كاملًا دقيقًا يسير على نهج محكم ، كما خلق البشرية من نفس واحدة ، وشرع لها عقيدة واحدة ، ومن آيات اللّه تلك التصميمات الكونية التي تبين قدرته في خلقه ؛ فصورة الإنسان البنائية مبدأ شكله العام لا تتغير عناصره ، وأن النفس هي الصادرة له بالأفعال ، وأن الأفعال جميعها من النفس الواحدة ، والجسد أدواتها التي تحركه بفعلها .

وموضوع البُعد الخامس - بعد الاتساع - قضية شائكة بين مدركات العقل ومحسوسات الأفئدة ، وتطبيقها في مجال التشكيل ، ولقد هداني اللّه في كتاباتي المتواضعة شارحًا فيها ابتكاراتي المدركة ، من ظواهر أحاسيس بظاهرة الاتساع ... قانونها موجود في الطبيعة ، وما يجعلني على يقين بوجوده استنادي إلى قول اللّه تبارك وتعالى : ﴿ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ ﴾ [الذاريات : ٤٧] ، وقوله تعالى : ﴿ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ ٱلْعَلِىُّ ٱلْعَظِيمُ ﴾ [البقرة : ٢٥٥] ، وقوله تعالى : ﴿ وَسِعَ كُلَّ شَىْءٍ عِلْمًا ﴾ [طه : ٩٨] .

ومن هذه القاعدة الإيمانية ، وبإسناد بشري لذلك ، يقول هربرت ريد عن النظرية التي قدمها جاينش وآخرون : « هي أن أشخاصًا كهؤلاء هم فنانون ابتكاريون ؛ لأنهم إسقاطيون... وهذه واقعة إذا ما ثبت صدقها فيكون لها أهميتها في دراستنا » .

وأعمالي الفنيَّة التي ساهمت بتطبيقها في السنوات الأخيرة لمعنى اتخذته قانونًا للاتساع النموي .

- لكل فاعل فعل متضاعف الحركة ينشأ اتساعه المنتشر في الفراغ من الفعل المتجدد .

إن الاتساع الناتج عن الحركة يخترق مناطق الجذب بمقدار انفراج أبعاده في الفراغ .

وقوله تعالى : ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِن كُنتُمْ فِى رَيْبٍ مِّنَ ٱلْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ ۚ وَنُقِرُّ فِى ٱلْأَرْحَامِ مَا نَشَآءُ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ لِتَبْلُغُوٓا۟ أَشُدَّكُمْ ۖ وَمِنكُم مَّن يُتَوَفَّىٰ وَمِنكُم مَّن يُرَدُّ إِلَىٰٓ أَرْذَلِ ٱلْعُمُرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِنۢ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْـًٔا ۚ وَتَرَى ٱلْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَآ أَنزَلْنَا عَلَيْهَا ٱلْمَآءَ ٱهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنۢبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ ﴾ [الحج : ٥] . إن نمو الناتج من الفعل المتجدد في محدثات الطبيعة إنما يأتي من أجسام تمتد من النطفة إلى أرذل العمر ، وكذلك الارتداد يلزم المتطابقات ، فتمتزج بغيرها من أمواج فتنشأ عنها أشكال لا حصر لها ، كما تزكي القوى المختلفة لهذه الأشكال المنفعلة بالجمال المتجدد .

وأرى أن الفنان ينتج أروع أعماله لحظة غياب إدراكه لعقله بعد تعلمه وهضمه مسبقًا علوم الاقتداء والاكتشاف ، عندئذ يثمر فنه .

تعريف البعد الخامس : يهدف هذا البعد إلى الاتساع النموي لكل عناصر الحياة الكامنة فيها المادة الوراثية حية وغير حية ، وذلك في ظل دوافع النمو الطبيعي لكل منها باختلاف وظائفها وأدائها وطبائعها ، ويجمع بينهم قانون فيزيائي واحد طبقًا للأصول العلمية المنبثقة من خلال المنظور الإسلامي ... والآثار المترتبة على هدف تعريف ظاهرة الاتساع في التعبير الفني ، وأهمية اجتياز الأساليب التشكيلية المكتشفة على ما تتم دراسة الحركة نظريًا ، والاستفادة من أصول النظرية في مجالات الحياة المختلفة – العلمية ، الثقافية ، السياسية ، الاقتصادية ، والفنية .

يقول هربرت ريد : « إن القوى التي تستحدث الجسم الكروي أو الجسم الأسطواني أو الجسم الناقص كانت هي بالأمس ، وستظل كذلك غدًا ... فَبلورة البرد هي ذاتها اليوم كما كان حالها مع أول جليد سقط « دارتي تومسون » ، واستطرد قائلًا : « لكي نتناول مثالًا عن الشكل غير المتماثل بالطبيعة فإننا يمكن أن نتناول عظمة من العظام الفردية التي يتكون منها الهيكل العظمي ... فنجد كل ما يقطع بأن العظمة تشكل حلًّا رياضيًّا لإحدى المشكلات في مجال التوتر والإجهاد ، ليس فقط من حيث تركيبها الداخلي ، بل وأيضًا من حيث الشكل الفعلي الذي تتخذه – فالعظمة تنمو – إذًا جهاز التعبير بالضبط حيث يكون هنا توتر أكثر ، وهي تتطابق بوجه عام في نموها مع خطوط التوتر والضغط الذي تخضع له » .

ولكل حركة اتساع نموي متضاعف - مرئي وغير مرئي - يحدث عن قوى كهروميكانيكية ناشئة عن توالد الفعل المتجدد للشيء الذي يحدث قانون الاتساع وذلك بمقدار انتشار أبعاده ، وسوف أعطي فكرة موجزة لغير المتخصص في مجال الفنون التشكيلية عن الأبعاد الفنية الأربعة التي تحاور على هداها فنانو العصر الحديث بالإضافة إلى نظريات اللون التي تفاعل معها المذهب التنقيطي والوحشي والعفوي ... كما أن فناني العصر إلى حد بعيد تأثروا بنظريات الجمال والأخلاق الأفلاطونية الأريسطية ، رغم أنهم عملوا على هدمها والحفاظ على مبدأ الميتافيزيقية التي تبناها فلاسفة العصر ، وبنوا عليها ومنها مذاهبهم ومدارسهم التي عرفناها ، وتفاعلت فيما بعد وأثرت في الثقافة الإنسانية .

النقطة :

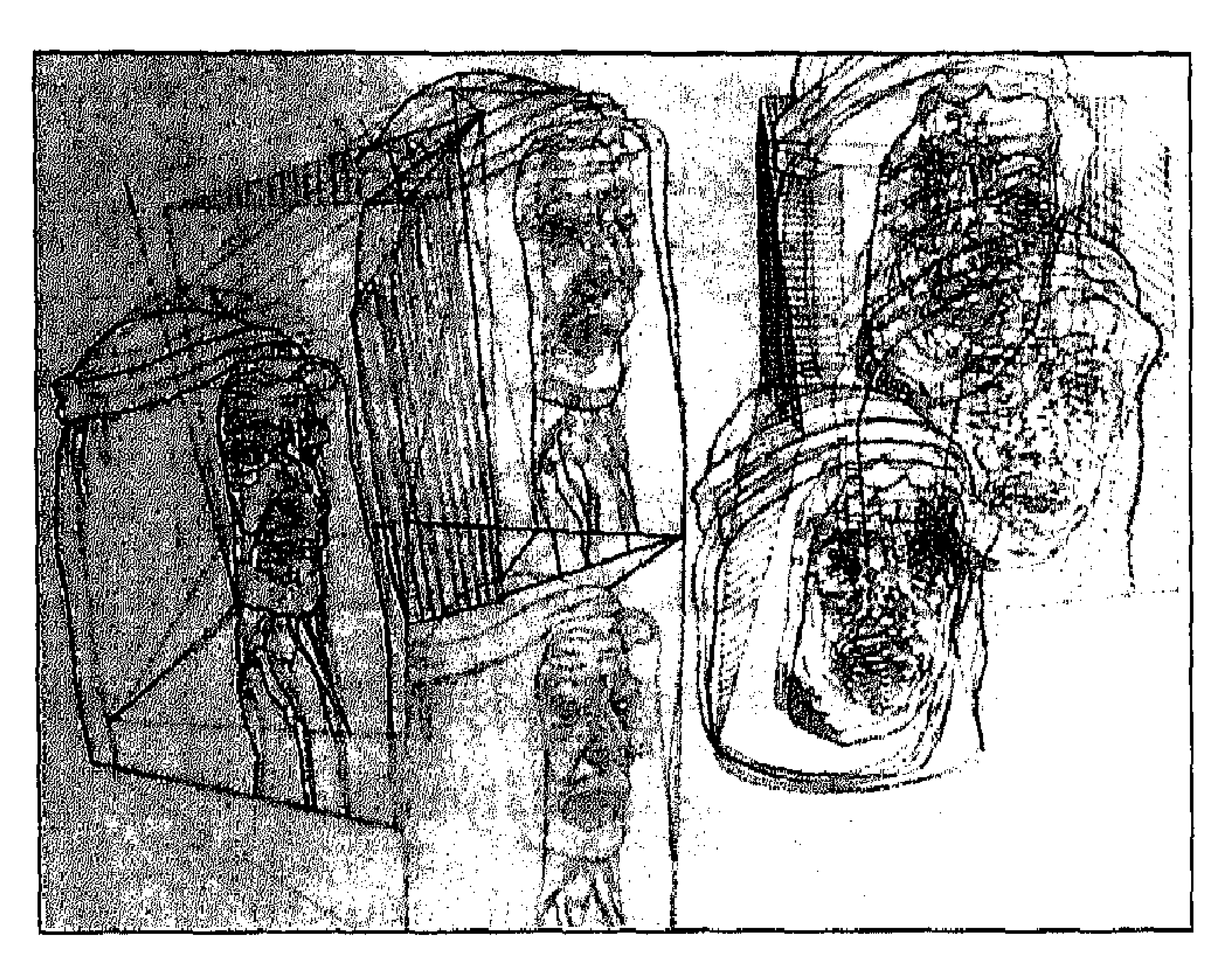
● جرم جزئي لا ينقسم على ذاته وإنما يتعدد بتجاوره ، لذلك تعد النقطة لا كيان لها ، فإذا تعددت بالتجاور صارت خطًّا مستقيمًا يسمى ضلعًا ، وترًا ، قطرًا ، طولًا ، وكلاهما يدخل تحت منظار البعد الأول .

إن البعد الأول والثاني في مجال الفن التشكيلي يقاسان على أي مساحة لها طول وعرض ، فالطول هو بمثابة البعد الأول ، وعرض مساحة الورقة تعد بعدًا ثانيًا .

أما البعد الثالث فهو نقطة المنظور داخل مساحة الورقة ، كذلك تقوم الظلال والنور بوظيفة التجسيم المرسوم على سطح المساحة بعدًا ثالثًا ، كما يقوم اللون البارد والساخن على السطح المرسوم بوظيفة المنظور اللوني بعدًا ثالثًا . إن حركة المنظور في حركة البعد الرابع في الزمن .

إن هذا البعد يتجلى في المذهب التكعيبي والمستقبلي الذي يكعب الفنان عناصره المرسومة على السطح ، أو أشكاله المجسمة التي يتضاعف تكعيبها من زاويتين مختلفتين ومتراكبتين بعضهما فوق بعض .

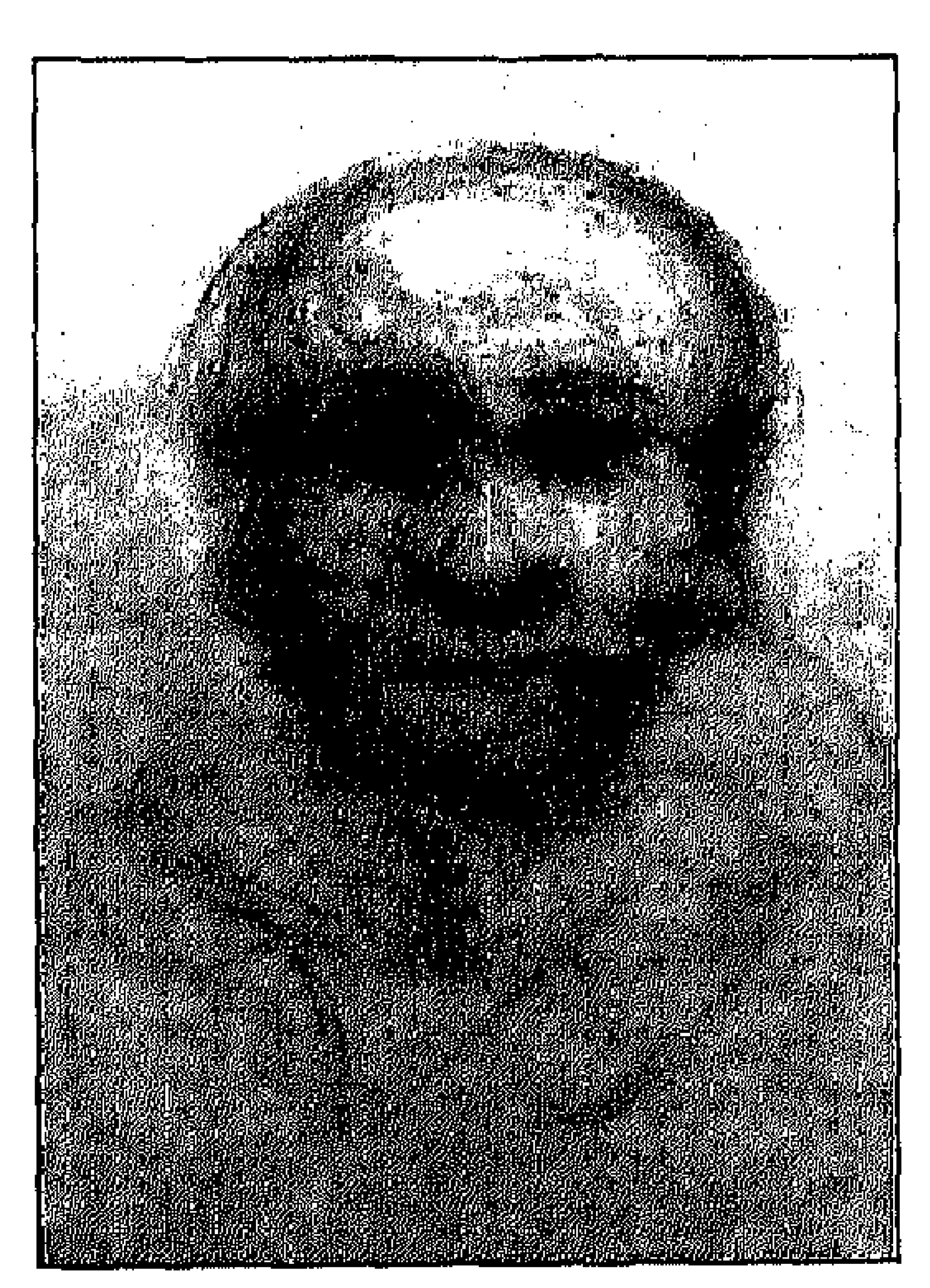
فالفنان يجسم أو يرسم عناصره من الزاوية الأُولى في مواجهتها ، ثم ينتقل بحامله إلى الزاوية الثانية ، أو يحول عناصره دون أن يتحرك هو من مكان إلى آخر ؛ ليرسم الزاوية الثانية (الجانب الآخر) فوق الزاوية الأولى .



(شكل رقم ١)

التوزيع البصري الثلاثي عام ١٩٥٧م

من التجارب الأُولى لتأكيد بعد التجسيم في البعد الخامس



(شكل رقم ٢)

بعد التجسيم على سطح ورقة واحدة وهي أيضًا من التجارب الأُولى

في البعد الخامس عام ١٩٥٧م

إن الفترة التي انتقل فيها من الزاوية الأُولى للثانية تعد حركة وفترة زمنية ، كعب فيها الشكل الذي أمامه .

إن حركة البعد الرابع محدودة الاتجاه ، بينما حركة البعد الخامس في كل الاتجاهات موسوعية في اتساع مستمر .

هذا الاتساع اللغوي له ظاهرتان :

الظاهرة الأولى : الاتساع الدائري غير الملتزم بهيئة الشكل .

الظاهرة الثانية : الاتساع المحيطي الملتزم بهيئة الشكل .

إن البعد الخامس ظاهرة كونية قابلة للقياس ، تنطبق على محدثات الطبيعة بصفة عامة ، والخروج منها بقانون يقنن حركاتها والاتساع يُعَد آلية لا يمكن تجاهلها ، ووقوعها في نطاق من الفن المتباين بأبجديته الإيقاعية التي تمتع حواسنا ... شأنها شأن أبجدية الكلام التي تعبر عن المعنى لمخاطبة عقولنا .

البعد الخامس من طبيعة الفكر الإسلامي : مراجعة النظرية الجمالية القديمة أسس حاجاتهم الفنية الحديثة :

- التأمل هو العامل الأسمى لإدراك حقائق الكون .... وبداية الطريق إلى تلمس أسراره ... وعندما يسمو بصاحبه ويرتقي بنفسه ... يصلْ به إلى درجة عالية من الصفاء ... تبلغ نوعًا من العشق الروحي .

لقد كان الاحتياج إلى أسس جديدة يقوم عليها الفن يتطلب مراجعة النظريات الجمالية قديمها وحديثها ، والاستفادة من ذلك التطور في تحليلات الفلاسفة الجماليين عبر العصور ، مما ساعد على الوصول إلى بعض العناصر المهمة التي تتكون منها القاعدة الرئيسية للفن التشكيلي المعاصر .

وأقول : لعل الذين أدركوا هذا الأمر هم الذين ساهموا في بناء حضارة الإنسان بقيادة إرادتهم وعبقريتهم على مر السنين ، ولعل من أبرز الفنانين الذين كانوا يدركون هذا الأمر بعقولهم ولهيب مشاعرهم ، وعلى سبيل المثال لا الحصر : « جيوتو ، دافنشي ، مايكل أنجلو ، روفائيل ، سيزان ، فان كوخ ، غوغان ، براك ، بيكاسو ، ماتيس ... إلخ » ، أما من جانب الموسيقى فـ « باخ ، بيتهوفن ، هايدن ، موزارت ، شوبان ، تشايكوفسكي ، خاشادوريان ، بروكوفيون » ، ومن المعاصرين القليلين ، وفي العمارة كذلك العباقرة الذين ساهموا في بناء عمارة التاريخ الإنساني هم أفراد قليلون غيَّروا وجه التاريخ .

نعود إلى التشكيل وإلى أبرز عبقرياته في العصر الحديث « بول سيزان » الذي أدرك بفعله وبقوله أن (كل شيء نراه في الطبيعة إنما يتبدد ويختفي ، بيد أن الطبيعة قد تبدو لنا دائمًا كما هي ، ولكن في الحقيقة لا شيء يبقى مما نراه منها) .

وإن فنًّا يعطي الطبيعة بكل مظاهرها المتغيرة ذلك الرباط الذي يربطها بالبقاء والاستمرار ؛ وذلك هو الذي يمكننا من الشعور بخلود الطبيعة [١] .

وعلق على هذا في زماننا سير هربرت ريد بقوله : « إن الاعتقاد إنما يقوم على أن وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة حقيقة خالدة واحدة ، وأن مهمة الفنان إنما هي اكتشاف تلك الحقيقة ، وهذا الاتجاه الميتافيزيقي الذي يبحث عمّا وراء الطبيعة » .

• **القرآن الكريم** هو الكتاب المبين ، أنزله اللّٰه جامعًا لأسرار الكون .... فيه مفاتيح فهم تلك الأسرار ... أنزله اللّٰه جامعًا للشرائع ... مهيمنًا عليها ... بعد أن جعله الشريعة الخاتمة ... والفن في نظري لا يخرج عن شريعة الطبيعة ، ولا يأتي بشيء إلا من القوى الطبيعية التي تنشأ الأشكال النامية ، وإن سر انفعال الجمال لها نابع من دوافع وقدرات فطرية مختلفة في الطبيعة والإنسان ، وإن مهمة الفنان اكتشاف شريعة الفن وحقيقته ... اللتين هما لب ما تهدف إليه من تحليل نفسر به خصائص عمل الاتصال الظاهري والباطني القابعين في جوهر الطبيعة ، وفيه قوله تعالى : ﴿ سَنُرِيهِمْ ءَايَٰتِنَا فِى ٱلْءَافَاقِ وَفِىٓ أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ ٱلْحَقُّ ﴾ [فصلت : ٥٣] .

ولكي يكون بحثي هذا متكاملًا على الأقل من بعض الوجوه المهمة ، التي أدركتها من خلال تأملاتي وبغريزتي الفنية . لتوضيح ذلك المبدأ الروحي يمكنني القول بأنه الأساس الذي يجعل من العمل الفني كله مضمونًا ، والذي يمكننا أن نطلق عليه اصطلاح المطلق الذي يصبح واقعًا مشاهدًا بعد أن كان معنى فكريًّا ونظريًّا مجردًا .

وإن الأمر يتطلب معرفة هذا المطلق (البعد الخامس) ، هذا الاتساع من اللازمن ، بلا زمن .

وإذا كان ذلك يعني شيئًا ... فإنما يعني الانتقال من الشيء المفرد إلى الاتساع في الفراغ العام .

ومن الدلالات المهمة قول هربرت ريد : « علينا الوقوف على محك معين خارج الخصوصيات الفردية للبشر ، وهو المحك الوحيد الموجود في الطبيعة ، ونحن نعني بالطبيعة عملية الحياة العضوية بأسرها ، والحركة التي تتم بالكون ، وهي عملية تشمل الإنسان ، ولكنها لا تعبأ بخاصياته الوراثية ، ولا باستجاباته الذاتية ، ولا بانحرافاته المزاجية .

---

(١) إن النظرة الأفلاطونية المثالية هي مرجعهم عندما ربطوا المسبب بالسبب وجعلوها واحدًا في الوجود ، بينما الإسلام ينص على أن المعلول – وهو الكون – غير علته ، وسبب وجوده وفنائه هو اللّٰه الدائم .

ولكن الطبيعة هائلة متعددة الأشكال ؛ بحيث قد يبدو لأول وهلة أن من المستحيل تمامًا اختيار أي ملامح عامة أو شاملة يمكن أن تتخذ كمحك لشكل الأشياء التي تقبل على عملها ، فإن الفنانين لم يدأبوا على السعي للتوصل إلى محك كهذا ، نعم إنهم أحسوا به ووقفوا عليه بالغريزة « واستطرد ريد » بيد أن ما أتقدم الآن بافتراضه هو أن الأشكال الأولية التي أضفاها الناس بالغريزة على أعمالهم الفنية هي نفس الأشكال الأولية التي توجد في الطبيعة . إذن ليس أمامنا سوى تلك الأشكال التي تتأتي لكل نمو لا يقف على قوانين عامة للعثور على محك بالطبيعة يواجه الشكل المفترض الذي يفصح عن عالم فني جديد يحتوي عملية الحياة بأسرها .

وبهداية من اللّه منذ عام ١٩٥٩م اهتديت إلى بوادر طيبة تعد علامات قياسية ، تلمست بها طريقي إلى « البعد الخامس » ، وأنه لا سبيل إلا التغير الجوهري ، والعثور على قيمة روحية تتوج حقيقته ، وتمهد واقع الأشكال الفنية المبتكرة بقبس جديد من طبيعة الفكر الإسلامي يمكن تطبيقه وتداوله علميًا وفنيًا كواقع لغة تتضمن ما نسميه الثلاثية : (المتكلم ، الشيء المنطوق به ، السامع) الذي هو الإنتاج الفني المستمد قانونه وأنماطه المتغيرة من حركة البعد الخامس .

الاتساع كقانون طبيعي لا يوجد إلا عند اتحاد الصورة ، حينما نقول البعد الخامس فإننا نعني البعد الروحي :

المدخل لمفهوم بدء الحركة منذ الأزل يأتي لنا بمدخل نظرية الاتساع النموي الصادر عن الحركة الذاهبة العائدة الدائبة في وجود الحياة ؛ لأنها رمز بقائها إلى يوم الدين . بمعنى أن البعد الخامس تحقيق لكل الأبعاد القياسية ؛ كما أن الأبعاد الأربعة تهيئة لوجوده ، وصورة حدوثه في الفراغ اللا زمني .

كما يوضح التصوير الفوتوغرافي البطيء أي شيء متحرك تراه منتشرًا حوله وخارجه في توالد متجدد ... ويرقد في حالة ارتطامه فيعود إلى مصدر انطلاقه ، ثم يرتطم بمصدره ، ثم يخرج ثانية ، وهكذا ...

والمقابل لذلك القانون نمو الأشياء الطبيعية في الاتساع النموي بأمر اللّه وحده ، والدلائل الطبيعية كثيرة في الجماد والنبات والحيوان والإنسان كأمثال بلا حصر ؛ فالعلقة والمضغة والعظام واللحم فالإنسان بتكامله العضوي والنفسي والروحي حلقات وأطوار ونمو في الاتساع الشامل ، بنسب محددة ﴿ ذَٰلِكَ تَقۡدِيرُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ ﴾ [الأنعام: ٩٦] .

وكما ذكرنا أن الحركة طاقة يؤدي انبعاثها إلى اتساع أفقي ورأسي ومحيطي في كل اتجاه مجسم ، وأن لكل حركة اتساعًا قياسيًا ينطلق في الفراغ ، وطالما يمكننا القول إن هذا الكون الذي نعيش فيه أقرب وأبعد ؛ لأنه لا يمكن أن ينطوي على سمة من سمات التوقف ، بل هو دائب الحركة مؤهل منذ البداية لأن يكون تامًا كاملًا ، والحركة فيه هي صفته وطاقته وحياته ، وأن أبسط حركة تنشأ منذ ولادة لحظتها تستمر دون توقف ، منطلقة في اللا زمني فتحوله إلى موجات متداخلة مع ما تلتقي به في الفراغ ، إنها طاقة كل جسم في هذا الكون ، تعيش داخل حزامها الواقعي في دورات صيرورية .

وقصارى القول ينبغي ألا نخرج عن دائرة كوكبنا [1] ، وحركة كل شيء فيه وحوله ؛ وأن ثمة إيقاعات جديدة متجددة ، تتكون أشكالها من تداخل الموجات بعضها بعضًا في الفراغ اللا زمني ، مع حفاظ كل منها بصفتها وجوهرها ؛ فالحجر المُلقى في ماء النهر يصدر عنه حلقات متجددة من فعل الإلقاء الأول للحجر ، بينما تنشأ الدوائر الآتية من توالد الفعل المتجدد ، ثم لا تلبث أن ترتبط بالشاطئين فتعود من حيث أتت ، إما في شكلها الدائري المتكامل ، أو في شكلها المنكسر ؛ لضعف القوى الآخذة في الانتهاء مع تجديد موجاتها الأثيرية ، التي تتحول من حال إلى حال ، حيث لا تهدأ بين المد والجزر ، وبين الانبساط والانقباض .

● إن كل ضروب التفاعل التي تولد النظام الدائري هذا في صيرورة التغير - لا تهدأ . أما النتيجة التي تترتب على هيئة الشكل فهي التصاعد الكمي لتلك الطاقة المتوالدة في الكون جميعه .

ولقد اعتبرت تلك الجموع المتحركة من العناصر المختلفة في الكون عائدة إلى مصدرها ، ومن المصدر ذاهبة إلى ما شاء اللّه ، وهكذا كلٌّ بطريقته ووسيلته .

والمقابل هو الهدف الواحد والمقصد الواحد ينطلق منه الإيجاب لكل شيء على حدة ، وللإنسان بما حسنت نواياه ... فتصدر من الواحد الذي هو الأصل دفعة واحدة تعم كلًّا على قدر هيئته .

فالبعد الخامس إيجاب واستحباب من المصدر إلى العام ، ومن العام إلى المصدر ؛ علمًا بأن الخارج من المصدر دفعة واحدة منتشرة في الوجود كله ، ومن الوجود في

---

(١) ولو استطعنا لوجدنا ذلك القانون الإلهي هو ناموس كل ما هو في الكون الواسع المجهول لنا حتى الآن ، ولكن الخروج غير ممكن ؛ لقوله تعالى : ﴿ يَٰمَعْشَرَ ٱلْجِنِّ وَٱلْإِنسِ إِنِ ٱسْتَطَعْتُمْ أَن تَنفُذُوا۟ مِنْ أَقْطَارِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ فَٱنفُذُوا۟ ۚ لَا تَنفُذُونَ إِلَّا بِسُلْطَٰنٍ ﴾ [الرحمن : ٣٣] .

عودته في جذبات الفراغ .

الاتساع العائد :

• إن الأجسام المرتطمة تحدث أصواتًا توسعية في الفراغ - كصدى الصوت - في هيئة قوى موجبة في الآذان السامعة ، تنشأ عن ترديد التوالد الصوتي ... كما هو الحال في التوالد البصري المشاهد للأشياء المرئية ...

• المادة الوراثية في الأجسام الحية كفيلة بأداء وظيفتها الاتساعية بمقدار الوسع المخزون في العنصر الوراثي .

• الاتساع المتصاعد عن الأجسام المتحركة يتولد عن قوى كهروميكانيكية تنشئ أجسامًا هلامية شديدة القرب بهيئتها المرئية ... غير أن المادة الوراثية تحدث فاعليتها في الأجسام دون رؤيتها ... غير أننا نبصر هيئة نمو الأجسام فقط (١) .

الاتساع له واجهتان :

(أ) دائرية غير ملتزمة بهيئة الشكل : تحوم حوله وخارجه دون الالتزام بهيئته - كمثل الحجر غير منتظم الأسطح والأضلاع - إذا ألقيته في الماء لا يصدر عنه إلا شكل دائري متصاعد غير ملتزم بهيئة الحجر .

(ب) محيطية ملتزمة بهيئة الشكل : الصادرة عنه تحوم حوله وخارجه - كمثل التصوير الفوتوغرافي البطيء لجسد متحرك يصدر عنه موجات ملتزمة بهيئته ، وكذلك كمثل صدى الصوت في أبعاده ونبراته الجوفية ملتزمة بكامل هيئة الصوت .

• الصوت حركة في الفراغ مسترسلة ، وأحداث الحركة تفريغ في الفراغ تحتل الأصوات أماكنه بفعل تجديد حركاتها المتولدة ؛ بمعنى أن الصوت يحدث حركة ، والحركة تحدث الصوت .

• حدوث الحركة من الصوت يأتي من المتحدث بالكلام عندما يخرج من فيه ، فيتلقاه المستمع ؛ فخروج الصوت من الفم إلى دخوله أذن المستمع بعد تزاوج الفم بالأذن بين خروج الصوت من الفم ودخوله الأذن بينهما الزمن هو قياس بعدي بين الفم والأذن .

فإن خرج الصوت بكلمة تعال ... وسمعها المتلقي ، قام من مقعده وذهب إلى جهة

---

(١) أصبح بالإمكان الإحاطة بمراحل النمو الخلوي بالمجاهر الإلكترونية المتطورة ، وتصوير تلك المراحل في بعدها الخامس ذهابًا وعودة .

الصوت الصادر منها ... وفي هذه الحالة يعد حدوث الحركة حركتان ... حركة خروج الصوت من الفم ، وحركة إلقاء النداء من الفم إلى الأذن ، وفترة انتقال المستمع بجسده إلى مكان الصوت ، والمقصود أن الزمن حركة ، والحركة زمن ، وكلاهما بعد رابع ... إن هذا التناوب النمطي بين ما هو في المكان والزمان نجده في تجاعيد أمواج البحر ، وتجاعيد الرمال المسافرة من مكان إلى مكان في الزمان .

أما الحركة الناشئة عن آلة ميكانيكية أو هطول مطر على أسطح رخوة أو صلبة مختلفة من الأرض ... فيصدر عنها أصوات لا حصر لها ، هذان المثالان يمثلان حدوث الصوت من الحركة .

إن الاتساع أحد قوانين الطبيعة القياسية ، ولا يوجد بالفعل إلا عند اتحاده بالصورة ، ويوجد خمس خواص أولية تصف كل بعد من الخمسة أبعاد بما يقابله من الأبنية الهندسية التي تتواكب من الحواس الخمس ؛ وهي :

- اللمس : أدوات البيان في القرآن

  اللفظ – الحرف – الآية الطول – العرض – العمق – الحركة – الاتساع

  الصوت – السورة .

- الذوق : الصورة المشاهدة . الطول – العرض – العمق – الحركة – الاتساع
- الشم : الصوت الخفي . الطول – العرض – العمق – الحركة – الاتساع
- السمع : المد الصوتي . الطول – العرض – العمق – الحركة – الاتساع
- البصر : الاتجاه الموجَّه . الطول – العرض – العمق – الحركة – الاتساع

إن هذه الخواص الأولية تدخل في تركيب البعد الخامس « الاتساع » ، وبفضلها يمكن تحويل بعضها بعضًا ، ولكن متى اتحدت بالصورة أصبح لها وجود ذاتي . إن هذه الأبعاد في جمعها (الطول – العرض – العمق – الزمن – الاتساع) تنطلق من بؤرة الجمع في الاتساع متخذة مسارها في اللانهاية .

فالشيء موجود ، واتساعه يأتي من داخلهِ محددًا هيئته في الزمن المستقبلي ؛ لذلك نعلم أن المولود قبل وبعد ولادته آخذ في النمو إلى سن التكامل العضوي .

فالنمو فيه نسبي بين العرض والطول والحجم (العمق) في حركة الاتساع شاملة لجسده ونفسه وحواسه كلٌّ في حلقة متداخلة النمو . إن ما يقع على نمو المولود يقع على

نمو الأشياء الحية في الطبيعة ، ويحكمها قانون واحد ...

الصير :

- امتداد الحركة من المكان .

الصيرورة :

- اتجاه الحركة في الزمان .

المصير :

اتساع الحركة في اللانهاء .

فالحركة في المصير - جمع الامتداد والاتجاه والاتساع معًا ، ﴿ وَإِلَيْهِ ٱلْمَصِيرُ ﴾ [المائدة : ١٨] .

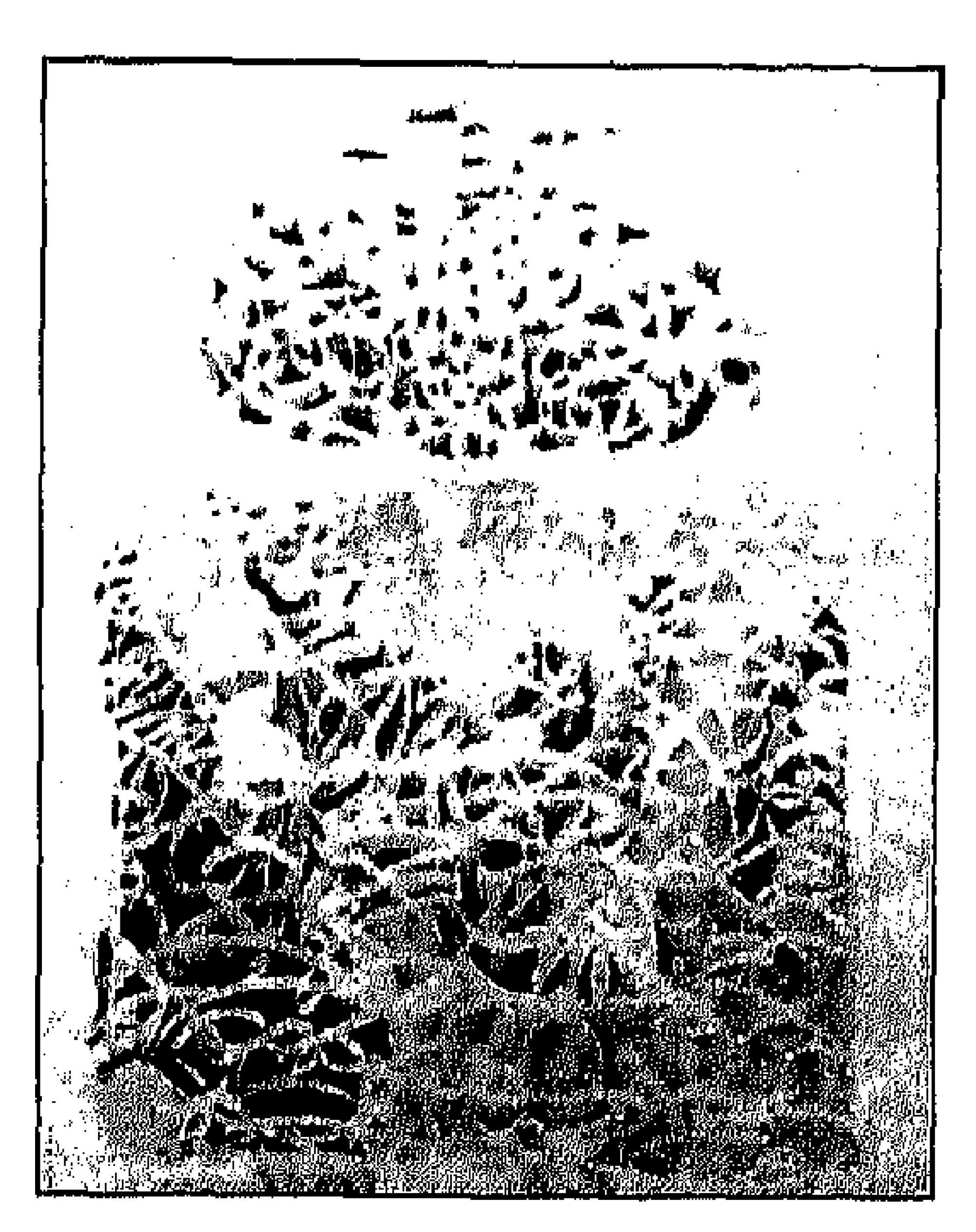
من نظر إلى صير « ثقب » من ثقوب أعمالي الفنية ، تتحدد رؤياه بسبب جدار حوائط الصير ، ومع رؤية العمق فيها يرتد بصره مردودًا . حسبنا أن ننظر إلى عمق الاستجابات التي يولدها العمل الفني ، ولكي نتحقق من وجود استمرار الاتصال القائم بين العمل الفني وما تولده لدينا الاستجابات ... خرجنا من الصير الضيق إلى الصيرورة الواسعة التي تتجاذب في الاتساع الصيروري بهدف المسار الموجه إلى المصير .

والأبعاد الطبيعية التي تتمثل في الطول والعرض والعمق هي أبعاد قياسية تقوم عليها المعايير الحسابية ؛ كذلك البعد الرابع كما اتفق عليه العلماء بالحركة الناتجة عن العنصر الحي بما يحتوي من إلكترون وبروتون حيث يحدث الحركة الداخلية في العنصر ذاته ، وهذا لا يهم في مجالنا هذا بقدر ما يهمنا الحركة الخارجية للعنصر ذاته ؛ بحيث تمتد حركته في الفراغ - ما نسّميه بالأحجام المادية المتحركة في مد الصير - وما نطلق عليه امتداد الحركة من المكان ، فالطول والعرض يكونان السطح .

الطول والعرض والعمق يُكوّنان الحجم ، والحجم يُكَوِّن الظل ، والنور أصلًا موجود ، والسطح والحجم المتحركان كان يطلق عليهما حركة الأجسام في الزمن ، وحركة الجسم في المدى الفراغي « الزمن » تعني الحركة في اتجاه معين ، إذا ما دخلت في محيط فلك أكبر ، فيأخذ هذا الجسد مداره من الدورات المتعاقبة في اتجاه الصيرورة .

والمد في الاتجاه معنى يتعين عليه الاختيار المتوجه يمينًا أو يسارًا ، أعلى أو أسفل . أما امتداد البعد الخامس في اتجاه شمولي في الوسع ، ونظير هذه الأبعاد والحجم يكونان الظل ، والنور - أصلًا - موجود ... إلخ .

فالبعد الخامس عندما نطلق عليه البعد الروحي إنما نطلق عليه الاتساع ... لتقنين هذا البعد ذي الشقين (الأصولي الفكري ، والتشكيلي الوظيفي) . إلا أنه في الحقيقة بعد قياسي ؛ لكونه بداية انطلاقة في شمول حركته في زمن واحد يحيط الفراغ من كل حدب ... ليؤكد انتشار أجسامه المحيطة بالشكل الأصلي في ديمومة حركة الخطوط في فراغ المساحة المرسوم عليها ، والتي تحتل المكان ، أو في فراغ الزمن إن كان العمل الفني مجسمًا وتمثل في صيرورة اللا نهائية .



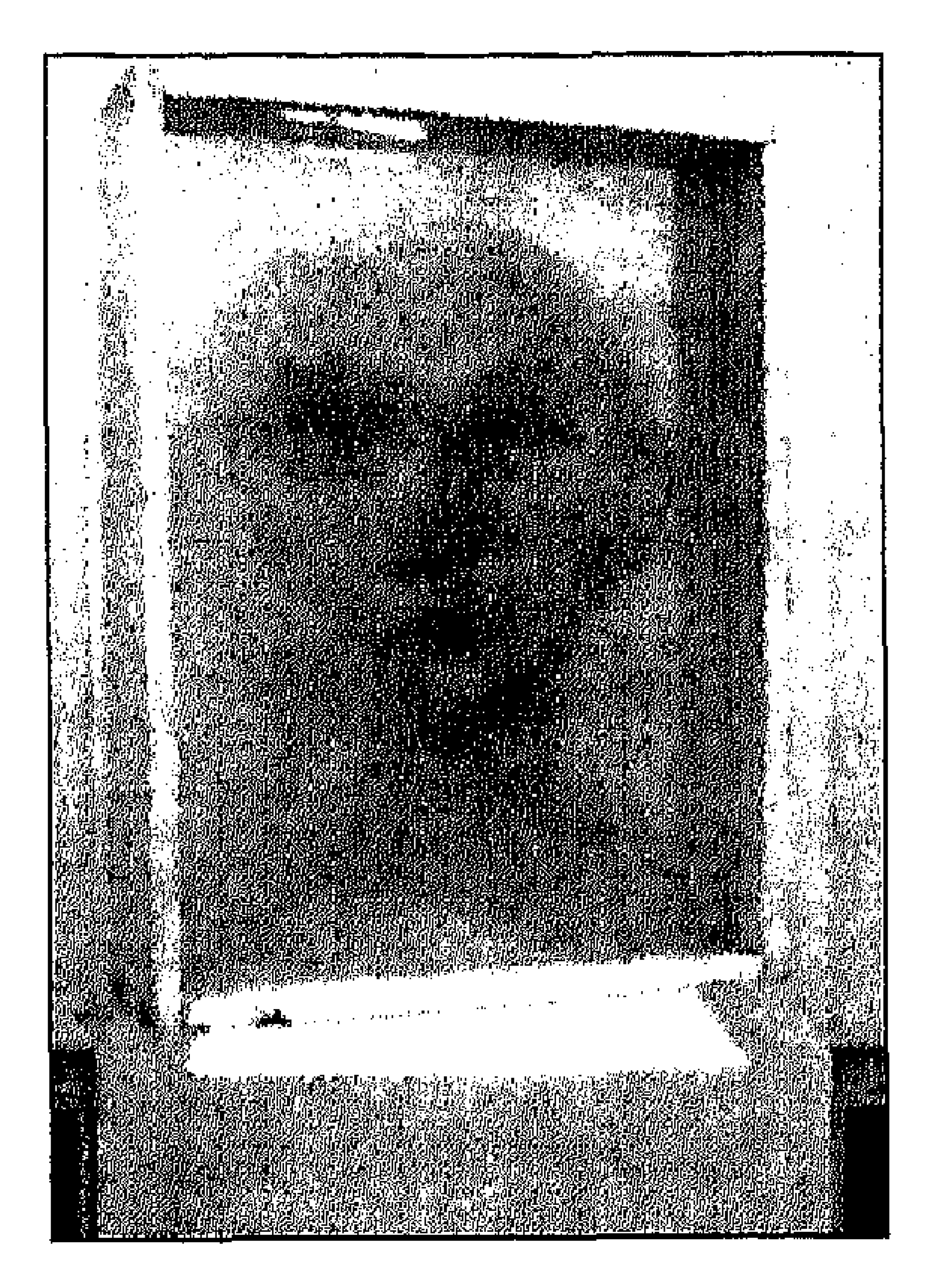
(شكل رقم ٣)

بعد التجسيم بالرسم على ورقة واحدة في البعد المنظوري الذي يظهر من خلال الرسم الفراغات في البعد العمقي اللا نهائي .



(شكل رقم ٤)

بعد التجسيم بالرسم على ورقة واحدة في البعد المنظوري الذي يظهر من خلال الرسم الفراغات في البعد الفراغي في العمق اللانهائي .



(شكل رقم ٥)

التجربة بالخمسة أسطح الفراغية الشفافة المواكبة؛ حيث استخدام الرسم على السطح الشفاف، واستغلال الفراغات بين الأسطح التي توحي بالرسم على الفراغ وبالفراغ، وتعد التجربة في الرسم المجسم في صورة متكاملة تمثل البعد الخامس، أو الرسم في الفراغ بالأبعاد القياسية .

* * *

٤ - عنف الصُّورة :
نظرات في لغة السينما الراهنة

د . بيتر واتكنز

لم يحدث من قبل أن ازداد اهتمام المجتمعات الغربية بتعليم وسائل الإعلام (على الأقل بين الدوائر العلمية والأكاديمية) كما يحدث الآن . بيد أن الحقيقة المُرَّة أنه لم يحدث قط من قبل أن كانت العلاقة بين وسائل الإعلام والجمهور بهذه الدرجة من الهرمية ، ولم نر قط مثل هذه الأعداد الضخمة من البالغين والشباب في المجتمع أو في قاعات الدرس الذين لا ينظرون لوسائل الإعلام نظرة نقدية وإنما يتقبلونها كما هي .

فقد اعتمدنا على أن نلعب دورًا سلبيًا في علاقتنا بوسائل الإعلام نظرًا لعدة عوامل تاريخية واقتصادية واجتماعية وسياسية ، فنحن نقرأ الجريدة ولا نشارك في كتابتها ، ونشاهد أفلامًا أو برامج تلفزيونية ولا نشارك في إخراجها . وهدف مقالي هذا هو إعلام الناس أن تلك العملية السلبية ليست عادية ولا سوية ولا حتمية .

إن ثمة أقلية في بعض البلدان الغربية صارت تنظر نظرة نقدية شديدة للتلفزيون وخاصة بسبب العنف السائد فيه ، وهذا النقد ضروري ، وأنا لا أريد بأية حال من الأحوال التقليل منه ؛ بيد أن هذه المقالة ستؤكد على أن الهوة بين إدراكنا لمشاكل اجتماعية مثل تلك التي نتكلم عنها وقدرتنا على إحداث التغيير ، إنما هي كبيرة هائلة .

فثمة حاجة لنفهم الفرق بين النقد « السلبي » و « الإيجابي » ، وأن ندرك أن الأخير يتطلب منَّا فهمًا واضحًا ، يشمل عمليات الشكل واللغة ، لكيفية صياغة المعلومات في وسائل الإعلام ، وكيفية عرضها على الجمهور ؛ سواء على قصاصات الورق ، أو على شاشات التلفزيون .

لغة الفيلم والشكل [الأحادي] :

وأعني باللغة الشكل أو الطريقة التي يتم بها بناء وتقديم الأفلام وبرامج التلفزيون ،

وهذا لا يقتصر على الصوت فقط (الأصوات ، والموسيقى ، والمؤثرات الصوتية) ، لكنه يشمل أيضًا الصور ، والزمن ، والإيقاع ، والموضوعات ، والطروحات الداخلية الكامنة ، وبناء الحكاية ، وكما بينت في مرات عديدة فإن التلفزيون في جميع أنحاء العالم (متبعًا في ذلك النموذج الهوليودي) قد طور أشكالًا لغوية شديدة التحجر ؛ حيث نلاحظ فيها عمليات شديدة الالتزام كالتقطيع ، وتحريك الكاميرا ، وصياغة الحوار ، وبناء الدراما (الخط الروائي) ، واستخدام الصوت ... إلخ .

وقد صارت تلك اللغة الشكل المستخدمة في تلفزيونات العالم وتقريبًا في كل السنيما التجارية وبشكل متزايد ، صارت الشكل اللغوي السمعي البصري لمجتمعاتنا ، وحتى الآن فنحن نشاهد ما قد صار أساسًا الشكل الأوحد لنقل الرسائل لما يُدْعَى « الثقافة الشعبية » .

وسيكون من الخطأ بدون مزيد من البحث (حتى الآن على الأقل) أن ندعو هذا بشكل قاطع الشكل الأوحد في العالم ؛ لأن ثمة أشكالًا معينة من السينما على سبيل المثال في الاتحاد السوفيتي وأفريقيا وأمريكا اللاتينية تكشف عن اختلافات لوجود عوامل حضارية ، بينما تكشف قنوات التلفزيون ومعظم السينما التجارية في معظم هذه المجتمعات عن كل الشفرات المنتظمة داخل الشكل الأوحد الغربي .

ولا يعني هذا أن الأفلام التي تستخدم أشكالًا مختلفة للتعبير لا تنجح ؛ فمهرجانات السينما في العالم ما زالت مستمرة في عرض الإمكانيات التركيبية الغنية الموجودة في السينما كوسيلة اتصال جماهيرية ، لكن المشكلة أن تلك الأفلام قد صار من العسير للغاية تمويلها ، ونادرًا ما تعرض على الجمهور على شاشات السينما أو التلفزيون – هذا إن عرضت على الإطلاق . وما ينبغي أن يسبب قلقنا ، ويكونُ مَحطَّ اهتمامنا هو ما يظهر يوميًّا أمام الجمهور ، حيث إن الضرر الأكبر يتم في هذا المجال .

وهذا المقال يتعامل مع الأساطير التي تدافع عن ذاتها ، وإحدى هذه الأساطير والتي يتم نشرها وإعادة نشرها في عدد من الأوساط الأكاديمية الغربية المتخصصة في مجال الإعلام اليومي ، هي أن السينما شكل فني شديد التعقيد ؛ بحيث إنه لا يمكن قياسه (أي أن السينما لا تتضمن شفرات قانونية ، ومن ثم فهي وسيط اتصال جماهيري ديمقراطي) . ويكشف لنا تطور الشكل الأوحد أن هذه لم تعد هي الحالة السائدة .

وحاليًّا يتم تجاهل حقيقة وجود هذا الشكل الأوحد وشيوعه وما يتضمنه ذلك من نتائج – تجاهلًا شديدًا ، أو يتم التعامل معه بما يمكن أن ندعوه « التجنب المدروس » من قِبَل كل فرد تقريبًا في المنظمات التلفزيونية الدولية ، وكذلك من قِبَل العاملين في المجتمع

الأكاديمي الغربي .

بيد أن هذا الشكل الأوحد يوجد دائمًا على شاشات التلفزيون ، وفي دور العرض السينمائي المهمة في كل أنحاء العالم ، وبشكل منتظم كل ليلة . والشكل الأوحد يهيمن على وسائل الإعلام الجماهيرية المرئية المسموعة تمامًا ، كما أن التلوث مشكلة مركزية لا يمكن تجنبها .

بيد أن أحد المشاكل الرئيسية هي عجز العديد من البشر عجزًا مطلقًا عن التعرف على هذا الشكل الأوحد داخل الفيلم والمادة التلفزيونية التي يشاهدونها ؛ فمعظم الناس في واقع الأمر يعانون من صعوبة إيجاد العلاقة بين مفهوم الشكل وبين بناء المادة السمعية البصرية .

وبعد مناقشات لا تحصى في اللقاءات الجماهيرية طوال عشرين عامًا وصلت إلى رؤية مفادها أن الفيلم أو البرنامج التلفزيوني بالنسبة لمعظم الناس إنما هو شيء طبيعي وآلي يظهر هناك بشكل ما ، وبالتالي فإن مقولة إنه قد تمَّ بناؤه بكيفية معينة وبشكل معين ، ومن خلال منهج عملي ومنظم ، هي مقولة عسيرة على الفهم ، وأن هذا الفيلم قد بني لتحقيق غاية معينة هي مفهوم أعسر على الفهم ، وأن أعسر المفاهيم على الإطلاق هو أنه يجوز للناس أن يدفعوا بأفكارهم للمادة المرئية وأن يحدثوا بها تغيرات .

ومن ثم قبل أن نبدأ في مناقشة وتحليل نتائج الشكل الأوحد . نحن بحاجة لتأكيد وجوده .

والمشكلة التي نواجهها أساسًا – هي أنه قد تمَّ اختصار وسيط تعبيري خلاق مركب – الصور المتحركة والناطقة – إلى مجرد مجموعة وحدات ترددية سلطوية لا تتغير ؛ إن هذا يشبه تمامًا اختصار الرسم إلى قوالب محددة من قبل – مثلما ننتج نمط صناعة الثوب – أو اختصار العمارة كلها إلى مجرد البناء باستخدام سلاسل من وحدات معدودة سالفة التجهيز . بيد أن المشاكل الناجمة هنا لا تؤثر فقط في الجانب الخلاق والفني ؛ فالوضع أكثر خطورة مما نتصور ، كما يمكن أن نرى لو فحصنا الخواص التالية للشكل الأوحد .

إنه – عادة – عنيف ؛ لقد تضاعفت وغلظت القطعات الصوتية والبصرية وحركات الكاميرا والأبنية الموضوعاتية المتغيرة ، والتي كانت كلها في الأساس تمثل جزءًا مما دعي بنمو السينما « السوي » ، والذي بدأ قرب ١٩١٥م ، وصار استخدامها استخدامًا متزايدًا من أجل تحقيق الصدمة أو الهزة العنيفة ، وتلك الظاهرة من الصعب للغاية وصفها على الورق ؛ بيد أنه من الممكن تشبيهها بفيروس اتخذ جوانب تقليدية معينة من

نمو السينما وطورها بشكل متطفر إلى سلالة خاصة بعينها .

ومع تلك الطفرة تسارع الإيقاع الداخلي - الأبنية الزمنية - للأفلام وبرامج التلفزيون تسارعًا شديدًا ، وقد حدث هذا عمدًا للتأثير في الجماهير ، ويجب تعريف ما حدث على أنه شكل محدد من أشكال العنف ، سواء من حيث النوايا أو النتائج .

وهذا العنف - ضمن الشكل اللغوي ذاته - هو بعد جديد يضيف صدمات تحت أرضية أُخرى للمتفرج الذي تأثر في الأساس من عنف الموضوعات المتزايد المتسارع .

إن الاغتصاب ، والانتهاك الجنسي ، ودعارة الأطفال ، والعنف اللفظي المرعب المتوحش ، والتفرقة على أساس الجنس والعنصرية توجد في كل مكان في العالم اليوم ، وسنجد دور عرض سينمائية وأفلام فيديو تصب هذا علينا صبًا ، ومعظم هذه المواد تجد طريقها لشاشات التلفزيون مباشرة .

ومن المفاهيم الأساسية التي يجب علينا إدراكها أن عنف الموضوعات يتم تدعيمه دائمًا عن طريق عنف الشكل الداخلي للفيلم .

ويعاد إنتاج الشكل الأوحد بشكل دائم في معظم الأجناس السينمائية السائدة ، وفي برامج التلفزيون ، بما في ذلك نشرات الأخبار ومعظم الأفلام التسجيلية ، وهذا التدويل الكوني المتنامي لشكل اللغة يمثل الجزء الأعظم من المشكلة .

تقدم لنا اليوم معظم الأفلام وكل المواد التلفزيونية - تقريبًا - عالمًا بديلًا ، ثم يطلب منا أن نتوحد مع الشخصيات ذات الأدوار المثالية ، والتي تكرر نفس الكلمات التي تؤكد على الالتزام بعناصر معينة من عناصر المجتمع الاستهلاكي ، والتي صارت من المكونات التي لا يمكن الاستغناء عنها في تلفزيون العالم اليوم ، ونماذج الأدوار تلك لا تمثلنا ولا تماثلنا ، وفي معظم الأحيان لا يوجد أي تشابه بينها وبين أساليبنا الحياتية .

إن فقدان القدرة على التعرف على عالمنا الحقيقي ، والتوحد البديل مع الشخصيات الخيالية والخرافية في المسلسلات التلفزيونية العاطفية وغيرها يمكن أن يخلق فراغًا أو خواءً شديد الخطورة بداخلنا ، وفي أعماق وجداننا .

وهذا الإحساس بالخطر وعدم الأمان هو أيضًا نتاج الشكل الأوحد (اللغة) الذي يقدم هذا العالم البديل ، إن التأكيد المستمر على التحول السريع والأبنية التقليدية عند بناء الحدوتة ، والقطع وحركات الكاميرا ... إلخ ، ترسخ رسالة الفيلم ومعها تأثير الخواء بعمق في وجداننا ، ولا تترك لنا فسحة الدخول ببطء في المادة المقدمة لنا واستنطاقها ،

وهذا يخلق إحباطًا عميقًا لدى المشاهد ، ويمهد الطريق لنفاذ الصبر الذاتي ، وعدم التحمل ، والعدوانية بشكل عام ، وضد الأفلام الأكثر رقة .

لقد غير الشكل الأوحد علاقتنا بالزمن تغييرًا كاملًا ؛ فقد أدى الإيقاع المتسارع سالف الذكر إلى اختصار الفترات المتاحة للتأمل والانتباه اختصارًا شديدًا ، وكما شهد ألوف وألوف من المدرسين في كل أنحاء العالم طوال ما يربو على عشرين عامًا ، فقد خلق التلفزيون والسينما « الجماهيرية » تغيرات ملحوظة في قدرتنا على التركيز والاسترخاء والتأمل ، أو على قبول نظريات أو أفكار لا يتم توضيحها باستخدام دليل مرئي يصاحبها (ومن ثم تثبت أنها صحيحة) .

لقد ساعد الشكل الأوحد على خلق اعتماد ضخم على قيم المجتمع الاستهلاكي بكل ما تحمله داخلها من ضرر وضرار للأنواع البشرية والحيوانية والبيئية على حد سواء ، وقد سبب أيضًا خسارة لا تعوض في مجال العلاقات بين البشر .

وفي أوسع معانيه ، أثر الشكل الأوحد تأثيرًا عميقًا على علاقتنا بالمجتمع من حولنا بسبب الآثار الرئيسية سالفة الذكر ، وقد أسهم إسهامًا مباشرًا في ازدياد العنف ، وأسهم في انسحاب ملايين البشر من خضم الممارسات السياسية في المجتمعات الغربية المعاصرة ، ومن ثَمَّ يجوز أن نطلق على لغة السينما الجماهيرية والتلفزيون كذلك اسم لغة « الخصخصة » .

وفي النهاية وعلى أكثر المستويات تعقيدًا وأشدها خطرًا ، فإن الشكل الأوحد يتداخل في عملية فقدان العلاقة بين غالبية وسائل الإعلام وبين الجمهور ؛ بل يعمقها ، إن الشكل الأوحد هو فقدان العلاقة الديمقراطية بين الجمهور ووسائل الإعلام ، ويؤدي تراكم آثاره السلبية على النوع البشري إلى ضمان بقاء الآليات التي تدعمه واستمراريتها .

دور المنتجين المنفذين في السينما والتلفزيون :

من المشاكل المركزية اليوم إصرار كل المنتجين المنفذين في كل محطات التلفزيون واستوديوهات السينما التجارية وشركات الإعلان ووكالاته على هذا الشكل الأوحد السريع المتقطع والغليظ ، قائلين لمخرجي السينما والتلفزيون و « للمونتيرين أيضًا » إنهم لو لم يستخدموه « ستجعلوننا نفقد جمهورنا » ، و بالتالي ستفقدون وظائفكم .

وبهذه الطريقة صار الشكل الأوحد شفرة إجبارية يتحتَّم استخدامها على العاملين والجمهور في نفس الوقت ، وحتى الآن لا يعي الجمهور على الإطلاق القمع الواقع عليه

من قبل السينما الجماهيرية والتلفزيون لضمان استمرار هذه الشفرة ، ولضمان عدم صناعة أشكال بديلة ، أو لو صنعت ، لضمان عدم وصولها للجمهور .

وكان تأثير هذا في العقد الماضي على الإنتاج الفني للتلفزيون والسينما تأثيرًا مدمرًا ، ويمكن أن نعزو الحظر المفروض على الفيلم الذي أخرجته الرحلة إلى هذا العالم بشكل مباشر ، فقد أصبح فيلم الرحلة الذي لا يوجه النقد إلى التلفزيون المعاصر وحسب ، بل ويقترح أيضًا أشكالًا بديلة لاستخدام وسائل الإعلام ، هذا الفيلم أصبح مثالًا كلاسيكيًا لضحية القهر الذي يمارسه عدد ضخم من المشتغلين بوسائل الإعلام اليوم .

ويواجه العديد من صناع الأفلام المستقلين ومنتجي التلفزيون إمكانية منع تطوير طاقتهم الفنية باستمرار نتيجة لفرض الشكل الأوحد ، وقد وجد البعض منهم أنه لم يعد بإمكانهم العمل في التلفزيون بسبب هذا .

وهذه الأزمة يتحمل وزرَها في الأساس العديدُ من المنتجين المنفذين في السينما والتلفزيون ؛ لأنهم هم الذين يمارسون ضغطًا هائلًا على العديد من زملائهم . في مثل هذا المناخ فإن ما ندعوه السينما الجماهيرية ، ومعظم برامج التلفزيون – صارت أدوات واضحة للقهر الأيديولوجي أكثر من ذي قبل وهي تتخفى في عباءة التقنية المتطورة وتحت قناعي الإمتاع و المعلومات ، وتحت هذه العناوين في الغرب يتم فرض أيديولوجيات الهرمية ، والتعصب الجنسي ، والتناحر ، والمجتمع الاستهلاكي .

وقد صارت معظم أفلام السينما المعاصرة والتلفزيون أدوات للسطوة الشخصية الخام ، وتُستخدم تلك السطوة على مستوى الشركات لإيجاد ارتباط مع الرأسمال أو مع المصالح السياسية السائدة ، ويصعب تحديد الأيديولوجيات التي ينشرها التلفزيون ؛ نظرًا لما يقال عن الحياد و البرامج الموضوعية ذات المستوى (مثلما في منظمات كهيئة الإذاعة البريطانية ، وهيئة الإذاعة الكندية ، والتلفزيون السويدي ... إلخ) .

بيد أن القراءة المتأنية للبرامج المذاعة من المنظمات الحكومية سالفة الذكر تكشف أن ما يتم بثُّه وفرضه هي قيم النظام ، وهي قيم الذكور البيض العاملين من الطبقة المتوسطة ، والذين يتراوح متوسط أعمارهم بين أواخر العشرينات إلى أواسط الأربعينات .

ويمتلك عدة مئات من المنتجين المنفذين في كل أنحاء العالم سلطة تعادل رؤساء الدول أو رؤساء الحكومات ، ولكن المدهش أن قلة من الجمهور هي التي تعرف أسماءهم ، أو تستطيع معرفة أشكالهم . والقرارات التي يتخذها أولئك الرجال لها تأثير

عميق على نفسية الأمة ، وأنماط التصويت الانتخابي ، والسلوك الاجتماعي والسياسي .

وهؤلاء الناس هم المنتجون المنفذون الرئيسيون في المحطات القومية للتلفزيون ونوابهم (مثل رؤساء القنوات ورؤساء الأقسام ... إلخ) وغيرهم من الموظفين الرئيسين ، وكبار الموظفين مثل منسّقي البرامج .

وأقل ما يهمنا هنا هو أن معظمنا لا يعرف مَن هؤلاء الناس ، وأنهم لا ينتخبون ليشغلوا مناصبهم تلك ، فالأمر الأشد خطورة هو أن أولئك المسؤولين الكبار يستخدمون سلطتهم لمنع أي نقاش قد يدور حول استخدامهم للسلطة . وبمعنى آخر ، إنهم قد خلقوا بيروقراطيات تلفزيونية قومية هي عبارة عن أنساق مغلقة محكمة من الداخل تسير بالدفع الذاتي ، ويتم هذا عن طريق سلاسل متكاملة من العمليات التي تشمل فرض أسطورة « الموضوعية » ، و « منع النقاش » الداخلي والعام حول عملياتهم وأشكالهم اللغوية ، وقد خلقت هذه الإجراءات مناخًا مرعبًا ومروعًا لدرجة كبيرة في مجال مهنة الإعلام التلفزيوني الجماهيري خلال العقود القليلة الماضية ، وقد أدى هذا إلى المزيد من الخوف والرعب ، وهكذا دخلت في دائرة مغلقة وحلقة مفرغة .

ومن الأمثلة النمطية هنا رد الفعل ضمن الدوائر المهنية والعاملين بالإعلام تجاه تقرير نقدي أعدته جماعة منا كانت تقوم بإعداد فيلم الرحلة في عام ١٩٨٥م ، وقد قمنا في هذا التقرير بتحليل ٤٠ ساعة من الإرسال التلفزيوني الموجه من هيئة الإذاعة الكندية ، وحلل هذا التقرير الأولي - الأول من نوعه في الغالب - العديد من المشاكل اللغوية التي يطرحها التلفزيون المعاصر ، وأرسل إلى ما يقرب من ٢٠٠ من العاملين في هيئة الإذاعة الكندية تتراوح وظائفهم من القيادات التنفيذية إلى الفنيين العاملين في هيئة الإذاعة الكندية ، وحَثَثْنا أولئك العاملين في التلفزيون على الرد حتى نبدأ حوارًا متبادلًا حول المشاكل التي تواجه الإرسال الجماهيري ، وحتى الآن وبعد مرور ٥ أعوام من التقرير رد علينا خمسة فقط من العاملين في هيئة الإذاعة الكندية ، وكانت الردود على النحو التالي : ردَّان إيجابيان ، ورد محايد ، أما الرد الرابع فكان شديد العدائية ، وقد وصلنا الرد الأخير من قِبَل مقدم برامج شهير صرخ فينا بشدة في الهاتف ثم أغلقه .

والمدهش أن الإدارة الرئيسية في هيئة الإذاعة الكندية قد ردت علينا بعد فترة صمت طالت لمدة ستة شهور ، وكان ردهم مبتكرًا ، فقد ذهبوا لمنتج منفذ كبير متقاعد ، ووضعوا تحت تصرفه ميزانية ، وطلبوا منه أن يناقش ويفند ما وجدناه ، وأنكر الرد

الرسمي الذي تلقيناه بعد حين من هيئة الإذاعة الكندية كل ما حللناه ،ولم يكن ثمة أدنى شكٍّ في أنهم قد عاملوا كل ما قلناه بكل احتقار ولا مبالاة ، أو أنهم قد تعاملوا معه على أي مستوى إلا بوصفه تهديدًا ينبغي نفيه .

ومما سبق وغيره من الدلائل والخبرات والتجارب المماثلة مع وسائل الإعلام ، فأنا أؤكد لأي فرد يتساءل في اجتماع جماهيري عام : هل يعي أولئك الذين يديرون محطات التلفزيون ما يفعلونه ؟ إن الإجابة الصحيحة الآن هي : نعم ، وبالتأكيد . فلقد انتقلنا حقًّا وصدقًا من عصر ١٩٥٠ - ١٩٧٠م حين كان يمكن أن يقال إن ما يحدث في التلفزيون إنما هو نتيجة الجهل أو السطحية إلى فترة ١٩٨٠ - ١٩٩٠م ، الفترة التي أصبح فيها القهر الأيديولوجي - ومن ثم القمع الذي يحافظ عليه - واعيًا ومتعمدًا مع سبق الإصرار .

المخرجون والمؤلفون والممثلون :

في هذا السياق يلعب العاملون الفنيون في السينما والتلفزيون دورًا شديد الازدواجية ، ويعاني بشدة مما يمكن أن ندعوه التناقض الوجداني ، ويظهر - على الكثيرين منهم - الحرج وعدم الراحة عند طرح مقولة : « ضرورة اختبار وتمحيص الأشكال اللغوية التي يستخدمونها » ، « أو مناقشة أثر هذا على الجمهور » ، وبالأحرى ثمة نقاش قليل حول هذه التساؤلات في خضم الوسط السينمائي ، وكما أوضحت من قبل فهذه الأسئلة ممنوعة منعًا باتًّا في مجال التلفزيون ، من ثَمَّ فإن الشائع جدًّا أن تشاهد فيلمًا قد يحتوي على موضوع هام وجاد ، ولكننا نراه يستخدم لغة الشكل الأوحد بقطعاته الحادة ، وبنائه الزمني المفكك ، واستخدامه المتكرر للقفزات المتعمدة سواء السمعية أو البصرية ، وهذا لدغدغة حواس المشاهد وجذب انتباهه .

ولقد وجدت أنه - عادة - لا يحضر صنَّاع الأفلام للندوات والمحاضرات التي ألقيها حول طبيعة وآثار الشكل الأوحد ؛ وليس هذا لأن صناع الأفلام يعادون الأفكار البديلة (رغم أنه من الواضح أن البعض كذلك في الواقع) ، بيد أنه يبدو أنهم لا يرتاحون لها ، ولا يدرون ماذا يفعلون بها أو حيالها ، وخاصة لو كانت الأفكار تتعلق بالشكل اللغوي الذي يستخدمونه .

وأعتقد أنه بإمكان صناع الأفلام أن يعزلوا أنفسهم عن الإشكاليات الضخمة عن طريق تركيزهم على الكفاح اليومي من أجل إيجاد المال اللازم لتمويل الفيلم القادم ، وأستطيع - وبشكل شخصي - أن أقسم على أن هذا أمر شديد الأهمية ، بيد أن المسألة

هي أن هذا يمكنه أن يبعدنا عن المضامين الاجتماعية والسياسية لعملنا ، فصانع الفيلم المستقل هو أحد القلائل الباقين على قيد الحياة والذين بإمكانهم أن يطرحوا على الجمهور طروحات اجتماعية مهمة ، وتجارب فنية حقيقية .

وأنا لا أنوي بأي شكل من الأشكال أن أهاجم دور صناع الفيلم المستقلين ، فأنا واحد منهم وواعي - للغاية - بالنضال الذي يخوضه معظمهم ، ولكن المشكلة تظل أن إدراك معظمنا لدورهم إدراكًا تقليديًا لا يأخذ في الحسبان الطبيعة المخادعة للشكل الأوحد الذي يستخدمه العديد منا ، ولا يحاول أن يتحدى الموقف السلطوي الذي يتسنمه معظمنا تجاه الجمهور .

وسأذكر هنا مثالًا واحدًا حول الالتصاق بالشكل الأوحد والالتزام به ؛ في تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٨م نظم معهد الفيلم الدانماركي ندوة في كوبنهاغن حضرها مؤلفو الفيلم والفيديو المحترفون ، وكانت الندوة عبارة عن ثلاثة أيام من اللقاءات المتعاقبة ، وشارك « مونتير » سينمائي في هوليود من خلال شاشة ضخمة ووصلة تلفزيونية خاصة ، وكان بوسع المشاركين أن يتصلوا بأولئك المؤلفين خلال العرض ويسألوهم عن تقنيتهم .

ولم يغب المحتوى الأوروبلي العبثي الذي يربط بين المؤلفين الإسكندنافيين وبين نظرائهم في هوليود ؛ فالاجتماع كله تقريبًا من أي محتوى شمالي . أقول : « لم يغب هذا المحتوى العبثي عن انتباه قلة من الزملاء السويديين الذين احتجوا بشدة على ما يبدو ، وتساءلوا عن حقيقة غياب أي نقاش طوال الاجتماع حول الأخلاقيات ، أو عن طرح أي إشكاليات اجتماعية أو سياسية » . وقد أُخرِسَ السويديون وقيل لهم : لقد حضر المؤلفون هنا ليتعلموا بعض الحيل المهنية ، وليس ليتعبوا بالهم بالانخراط في أسئلة اجتماعية مملة لا تنتهي . وقد أعرب السويديون فيما بعد عن حزنهم البالغ لما حدث ، ليس فقط للحدة التي هوجم بها اقتراحهم ونقدهم ؛ ولكن أيضًا لأن كل الحضور تقريبًا قد شاركوا في هذا الهجوم ، تلك منطقة محرمة معقدة . وكما يظهر لنا في هذا المثال يمكن أن تكون تلك المنطقة مليئة بأماكن الاختلاف ، وربما الاستقطاب في الوسط الفيلمي حول هذه الأسئلة .

بيد أنه - إجمالًا - ثمة إمكانيات هائلة للتغيير بين صناع الفيلم المستقلين أو التجاريين وخاصة في القطاع الجماهيري التجاري ؛ حيث ثمة تداخل قوي للغاية بين العديد من مخرجي المتعة والتلذذ ، والعنف المتصاعد في السينما ؛ ففي فيلم أرنولد شوارزنجر المسمى « الذكرى الكاملة » يبدأ أرني الضخم في إطلاق العديد من النكات السريعة والقفشات أثناء مشاهد المذابح من أجل تلطيف الجو ، مثلًا يصرخ في رجل وقع تحت حفار

« طز فيك » أو يغمغم وهو يطلق النار على المرأة التي تلعب دور زوجته « اعتبري نفسك طالق » ، ويبرر المخرج بول فيرهوفن مخرج « الذكرى الكاملة » استخدام النكات أثناء مشاهد العنف التي بناها قائلًا : « الفكاهة أثناء مشاهد العنف تبعد المشاهد عن الواقع وتحميه ، فالقفشة التي يطلقها أرني قبل أو بعد هذه المشاهد تصعد بالواقعة لمستوى مختلف » .

وربما لو خلت المشاهد من الفكاهة لكانت شديدة الوطأة على المتفرج ، تلك التبريرات التي يستخدمها العديد من العاملين في السينما مثل فيرهوفن هي تبريرات جوفاء ولا ترتكز على أي دليل أو إثبات ، إنها ذلك النوع من الخرافات الفارغة والتهويمات الجوفاء التي – كثيرًا – ما يستخدمها المخرجون والممثلون اليوم لتبرير تواطُئِهم واشتراكهم في الجرائم التي ترتكب على الشاشة المعاصرة ، ومعظم الممثلين والمخرجين اليوم لا يدعون حتى إن ثمة دوافع اجتماعية لهذا العنف الذي يقدمونه ؛ وإنما هم يستخدمونه بلا مبالاة وتبلد جديرين بالملاحظة . تقول سيجورني ويفر عن الغرباء أو وحوش الفضاء : « أثناء النصف الأول من الفيلم ألعب دور امرأة خجولة بعض الشيء ، ولكن مع اقتراب النهاية أحمل ثلاثة مسدسات حول عنقي وأُدمر كل ما حولي » .

وربما كان أفضل تلخيص للنسق القيمي الكامن في قلب معظم السينما الجماهيرية المعاصرة هو ما قاله مؤخرًا بريان دي بالما عندما وصف ديكورات ملحمته الدموية الأخيرة عن العصابات والمدعوة « الذين لا يمكن لَمْسُهم » ، لقد قال : « أردت أن أجعل الفساد يبدو شديد الدماثة مصقولًا » .

وإذا كان معظم المخرجين والممثلين يتجاهلون العنف الذي يعيدون ضخَّه في النسق الاجتماعي وبالقسوة الشديدة التي تظهر على الشاشة ؛ فبوسعنا أن نفهم كيف أنه من الأسهل جدًّا عليهم أن يتجاهلوا شيئًا خفيًّا مجددًا مثل العنف الكامن في الشكل السينمائي المستخدم .

وكما أوضحت في أكثر من مقال فإن جزءًا من المشكلة هو الطريقة التي يتم بها إعادة ضخ هذا الشكل الأوحد ضخًّا مستمرًّا وبلا نهاية في النسق الاجتماعي خلال التعليم ... ويجب أن نتذكر أن العديد من صناع الأفلام ، والعاملين بالمهنة ينقلون رؤيتهم للأجيال القادمة في سياق قيامهم بتعليم المهنة .

وأود أن أسوق مثالين حول الكيفية التي يستخدم بها العاملون في السينما هذا الشكل الأوحد في سياق يبدو بعيدًا كل البعد عن عالم « الذكرى الكاملة » ، و « السلاح القاتل » .

والمثال الأول أقتطفه من برنامج إخباري من التلفزيون النيوزيلندي ويدعى استعراض « بول هولمز » ، كان يضم فقرة عن حزب الخضر النيوزيلندي الجديد . في البداية نسمع موسيقى مصاحبة خفيفة ، وصوت يقول : « ليس من السهل أن تكون أخضر » وبعد هذا على توالي لقطات تشمل السفينة « محارب قوس قزح » أو « رينبو ووريور » التي قتل على ظهرها مصور سينمائي ، وهي غارقة في ميناء أوكلاند .

في هذا المثال لم نأخذ الوقت الكافي الذي يسمح لنا باستجواب وتقصي الرسالة التي تمر أمام أعيننا ؛ نظرًا لقصر الشكل الأوحد والسرعة التي يقدم بها ؛ حيث كانت الصور تتوالى بسرعة شديدة مع الصوت ، وقبل أن نعي حقًّا ماذا حدث ، يمر - عبر أذهاننا سريعًا العمل القاسي والممرور - عمل أنتج بهذا الشكل بمنتهى الحرص والتعمد والدقة .

والمثال الثاني هو فيلم وثائقي قصير أنتج لحساب حركة بيئية قائدة في العالم ، ويعالج قضية تزايد عدد الرؤوس النووية والأسلحة الذرية في أعالي البحار ، ويحتوي هذا الفيلم الذي يستمر ١١ دقيقة و٣٠ ثانية على ١٢١ لقطة ، وهذا يعني قطع أو تغيير في المشهد بمتوسط قدره ٥,٧ ثانية ، وهذا الفيلم الوثائقي يماثل في شكله ولغته الفيلمية مئات من الأفلام التي نجدها في كتالوجات حركة السلام والبيئة في كل أنحاء العالم الآن . هذا الفيلم لا يماثل فقط الأفلام العنيفة والبوليسية التي تنتجها هوليوود في متوسط طول اللقطة الزمني ؛ بل إن أبنيته الداخلية هي نفسها الأبنية الداخلية المستخدمة في الشكل الأوحد من حيث القسوة ، والغلظة ، والتفتت ، والتفكك .

وأنا أقدم هذين المثالين بوصفهما مثالين نمطيين ليس فقط على العنف الذي يغمد في أعماق رؤوسنا مئات المرات كل يوم ونحن نشاهد التلفزيون كما في المثال الأول ، ولكن أيضًا على انخداع المؤسسات السياسية البديلة وصناع الأفلام المسؤولين بهذا الشكل وانبهارهم به كما في المثال الثاني .

وأنا أؤمن أن أساس هذه المشكلة تربوي ؛ فمعظم صناع الأفلام والمؤلفين لا يدرون شيئًا عن الشكل الأوحد ، والمناخ التقليدي المهني الذي يتحركون فيه نادرًا ما يشجع النقاش أو التحليل المتعلق بالقضايا الأخلاقية والأدبية ، هذا إن حدث أصلًا مثل هذا النقاش (مثل قضايا استخدام العنف في الأعمال التي ينتجونها) ، ونادرًا ما تتوفر المعلومات حول النتائج الاجتماعية المحتملة لهذه الأعمال .

وأنا أؤمن بنفس الدرجة أنه يمكن نزع بعض العنف من السينما وشرائط الفيديو ،

وإحداث تغيرات في الاتجاهات المهنية من خلال عملية تربوية شمولية . وأنا متأكد من أن ثمة مخرجين ومؤلفين مستعدون لتقبل التغيرات ، فعلى سبيل المثال ، ثمة عدد من صناع الأفلام الدوليين – الذين عملوا بجد لمساعدتي على صناعة « الرحلة » ، والذي يتم توزيعه في السويد عن طريق مركز الفيلم وهو تجمع تعاوني لصناع الفيلم والفيديو – عمل بجد من أجل أن يصل الفيلم لكل التجمعات في مختلف أرجاء السويد .

وقد قمت عام ١٩٨٨م أيضًا بزيارة مجموعة من صناع الفيلم المستقلين في « فرمنتال » بغرب أستراليا ، وتناقشنا معًا مناقشات عديدة وعميقة حول اللغة السينمائية التي نستخدمها ومشاكلها ، وكنتيجة لهذا أقام اتحاد الوثائقيين المستقل في فرمنتال مركزًا لمراقبة وسائل الإعلام .

وبالتأكيد ، فثمة مجموعات أُخرى وثمة أفراد عديدون في مختلف أنحاء العالم تشغلهم بالمثل قضايا العمل من أجل أشكال بديلة للتعبير في وسائل الإعلام .

دور الناقد السينمائي :

ثمة عدد من النقاد السينمائيين ، وخاصة في نيوزيلاندا وفرنسا وأستراليا والسويد ، الذين أعجبهم « الرحلة » وتفهموه ، وهو الفيلم الذي يتكلم عن السلام العالمي ودور وسائل الإعلام ، لكن للأسف ؛ فالتوازن اليوم في السينما العالمية قد عرّض الفيلم لهجوم شرس متكرر من قبل عدد أكبر من النقاد ، مما أدى إلى جعل هذا الفيلم هامشيًا للغاية في صناعة السينما .

وقد قام معظم من نقدوا هذا الفيلم الذي يستغرق عرضه ١,٤٥ ساعة برفض الفيلم دون أن يشاهدوا معظمه وبلغتهم الأصلية ، مما يكشف عن المدى الشنيع الذي وصل إليه التعصب والتحيز والوحشية في عالم السينما الغربي اليوم ، وقد كتب ناقد سينمائي كندي هام عند عرض « الرحلة » في مهرجان تورنتو للمرة الأُولى في عام ١٩٨٧م يقول : « يجب على كل من يشاهد هذا الفيلم أن يتحلى بقدر كبير من الصبر ، فعلى فترات طويلة وممتدة لا يتحرك في « الرحلة » إلا الشريط السينمائي عبر آلة العرض ... فهل واتكنز يتوق للتدريس في المرحلة الابتدائية ؟ ... إن هذا الفيلم هو المثال الأدق على جنون اليسار وخبله ... كما نشاهد في هذا الفيلم المجنون المخيب للآمال بشكل عظيم وتحت رعاية مثل هذا الناقد الدولي انحدرت السينما إلى مجرد لقطات للدم المتفجر ، وصارت صورة مزرية لما كان يمكن أن تصيره ، لقد صار العديد من النقاد مثلهم مثل

منتجي الأفلام المتفتتة التي نشاهدها اليوم ، وأقول صاروا متعصبين ومتعجلين ، والحاصل هو صناعة فاسدة وخطرة تسمح بصرف ٦٠ مليون دولار على أفلام وحشية مثل « الذكرى الكاملة » ويمكن لها تجاهل أعمال مثل « الرحلة » .

« الرحلة » :

وكنتيجة مباشرة للهجات النقدية التي تعرضنا لها في تورنتو كان متوسط الحاضرين في جلسات العرض الثلاث التي أقمناها لعرض الفيلم كله بين ٥ - ١٠ أفراد خلال مهرجان ١٩٨٧م ، وعندما اتهم أحد الزملاء في تورنتو الناقد المعروف بأنه المسؤول عن تهميش فيلم هامٍّ مثل « الرحلة » ، كان ردُّه أنه مذهول من التأثير الذي أحدثته كتابته على الحضور المحتمل .

وهذه التوليفة القاتلة من التواضع الزائف والخيلاء الشديد وإساءة استخدام سلطة ضخمة قد حولت عددًا كبيرًا من نقاد الأفلام اليوم إلى ممثلين رئيسيين يساهمون في خلق المشاكل التي نحللها على هذه الصفحات .

وينطبق هذا بصفة خاصة على العديد من النقاد الدوليين الذين يسافرون لمهرجانات السينما الرئيسية ، والذين ينظرون لأنفسهم على أنهم نجوم كبيرة ، لقد ساهم أولئك الرجال والنساء بتفاهتهم وسطحيتهم ، وبتقديرهم العميق لآخر النزعات البصرية السريعة المبهرة الساخنة ، وبتجاهلهم الأعمال البديلة المتأنية المتأملة ، ساهموا في إعلاء سينما القسوة والعنف لقمم جديدة وسافلة ، وهم يتحملون قسطًا كبيرًا من مسؤولية النتائج المتوالية للعنف في وسائل الإعلام ، ولو اعتقدتم أني أبالغ هنا فأرجو أن تبدأوا بمجموعة خاصة من المقتطفات المأخوذة من أعمال أعمدة التلفزيون والسينما في أهم الجرائد الدولية ، وغالبًا ما ستفقدون الخيط بعد الشهر الأول ، وتصابون بالدوار من كمِّ التقريظ الذي يلقاه فيلم عنيف مليء بالمؤثرات التقنية الغالية التي تفجر وتنشر اللحم البشري بطرق متنوعة لا تنتهي ، فمثل هذا الفيلم يوصف على أنه « اللذة العظيمة » بدون أدنى تفكير في الوحشية المهنية التي تظهر على الشاشة ، والخسارة النفسية العميقة الأثر التي تغمد في ما يدعى بحضارتنا المعاصرة .

كتب ثلاثة من النقاد الكنديين عن الجزء الثاني من « السلاح القاتل » ما يلي :

« مذهل ! من الضحكات العالية إلى الأحداث المبهرة ، لذة ، لذة ، لذة » .

« ضحكات كثيرة ، فيلم عسكر وحرامية درجة أُولى من المستوى الأول » .

« عنصري وعنيف بلا حدود وبطريقته الخاصة لذيذ ... » .

وكتبت التايم عن « الذين لا يمكن لمسهم » ما يلي : « الدم الجميل كثير وغزير ، والتصميم الطبيعي المتناسق في الفيلم ... يحتوي الفيلم على كل عوامل الإغراء للجمهور ؛ عنف ناضج ، وومضات سريعة ، وانتصار الخير على الشر » .

وبالطبع لا يكتب كل النقاد بهذه الطريقة غير المسؤولة ؛ فأمامي مقال حديث كتبته الصحفيّة النيوزيلاندية جين هارلي التي تكتب بشكل متعمق عن المشاكل الأخلاقية في التطورات الحديثة في نطاق النوع السينمائي المدعو أفلام الرعب ، وتسوق هارلي فيلم « الغريب » من بطولة سيجورني ويفر كمثال ، كيف حاول أفراد طاقم الفضاء صيد المخلوق العجيب عبر الممرات الشبيهة بقناة فالوب ، والمداخل الشبيهة بالمهبل التي تمتلئ بها السفينة الأم ، وتؤكد في النهاية أن أكثر الأشياء غرابة في المضمون الثانوي لهذا الفيلم هو الجسد الأنثوي .

وتلمح جين هارلي إلى أن العنف ضد الجنس الآخر يمثل مضمونًا ثانويًّا دائمًا في السينما المعاصرة يومض باستمرار أمام أعيننا ويستقر في شعورنا ، ولكنه مثل المضامين الثانوية الأخرى كالعنصرية وتلويث البيئة المستمر وغيرها من أشكال العنف ، ينزع مضمون العنف ضد الجنس الآخر إلى أن يشكل جزءًا من ديكور التقنية العالية ، ويصبح الشر عاديًّا وروتينيًّا وغير ملحوظ ، وأن ما يسمح بتسلسل العديد من الأشياء عبر نظرتنا المثبتة المذهولة هو اعتيادنا على وجود العنف الشديد المتزايد على شاشاتنا البيضاء .

على سبيل المثال كتب الناقد السينمائي الإنكليزي ديريك مالكولم مؤخرًا عن فيلم المخرج دافيد لينش « متوحش في القلب » في الغارديان الأسبوعية يقرظ المخرج لأنه صانع أفلام موهوب ومتوهج . وعلى المرء أن يقرأ المثال أكثر من مرة قبل أن يلاحظ أن ثمة عبارة قد حشرت بين المديح الذي يلقيه مالكولم على لينش ، من حيث إنه بوسعه إظهار العادي على أنه غريب و « لحظات الحنين وحتى الحب » تقول تلك العبارة المحشورة : « تنفجر الرؤوس وتجري الكلاب وفي أفواهها أيادي بشرية مقطوعة ، وحتى الجنس يصير ساحة معركة شبقية يمكنها ببساطة أن تنتهي إلى كارثة عنيفة » ، وفيما عدا تعبير عابر يقول : إن مثل هذه المشاهد قد تسبب الأرق ، فلم يذكر الناقد أي شيء عن هذه المكونات المدهشة في « متوحش في القلب » . وبالمثل قد يلقي ديريك مالكولم بتعليق عابر عن استخدام ديفيد لينش للأنماط السحابية ، ولكن لا يبذل هذا الناقد الإنكليزي

البارز أدنى محاولة أن يسأل مجرد سؤال حول استخدام العنف الفظيع بهذه الطريقة ، فكل شيء مقبول بالكامل على أنه بديهية ومسلمة ، لقد صار العنف مكونًا ثابتًا آخر ، وربما يمكننا أن نقول جزءًا أساسيًا من أجرومية الفيلم .

والقول : إن المؤثرات التقنية التي تنثر الدماء – مثل تلك التي يستخدمها دافيد لينش وبول فيرهوفن وكثير غيرهم – يمكن أن يفهمها الجمهور على أنها مؤثرات خاصة إبداعية ، وأن الناس بإمكانها أن تفرق بينها وبين الواقع ، مثل هذا القول إن هو إلا محض خرافة وأسطورة خطرة يدحضها كل يوم العنف المتصاعد في الشوارع ؛ فحتى في نيوزيلاندا الريفية تزايدت أعمال العنف في العقد الأخير إلى الضعف ، ولم يتخذ المجتمع أي تدابير لإيجاد العلاقة بين معاناة البشر تلك ، والارتفاع غير المسبوق في العنف على شاشة التلفزيون وفي دور العرض الرئيسية في نفس الفترة .

إننا عندما نشاهد فيلمًا عنيفًا في السينما أو الفيديو نغرق في تناقضات متعددة المستويات ، لا تعطينا الصور المتلاحقة التي تومض أمامنا أي فرصة لنسأل أو نتأمل ، وأحد التناقضات هو أنه بإمكاننا أن نعرف أن أعمال العنف هي مجرد تمثيل ، ومن ثم يمكننا أن نعطي أنفسنا فرصة لنستمتع بهذا العمل العنيف التمثيلي ، ونحتفظ بحزننا وسخطنا لأعمال العنف التي يمكننا أن نقرر أنها واقعية .

فحتى لو أدرك جزء من عقلنا حقيقة أن الجسد المتفجر على الشاشة هو كذب وتمثيل ، فإن التصور الواقعي للموت العنيف سيشغل إدراكنا لهذا الحدث – وأفترض أنه سيهيمن عليه ، وينتهي بنا الأمر إلى الاستمتاع بما حدث ، فحتى لو استطعنا أن نفصل الواقع عن الخيال (وهو أمر مشكوك فيه) ، فإن تواطؤًا قاتلًا يحدث ؛ حيث إننا ننزع أكثر وأكثر إلى دمج الموت في منظومة اللذة التي نطلبها عندما نذهب للسينما أو نشاهد التلفزيون .

* * *

٥ - العمارة الداخليَّة :
الجذور التاريخية وتأكيد الانتماء

م . محمد مهيب

طالما دأب الإنسان على البحث عن العقيدة بشتى صورها ، ومظاهر قوتها ، وخبايا المجهول فيها ، ومع ارتقاء الفكر البشري ؛ كان الاتصال المباشر بين الخالق والبشر بواسطة رسله ، وتنزيله الرسالات المتعاقبة ، وصولًا إلى خاتم الرسل وتمام الرسالات وكمالها بالدين الإسلامي الحنيف في القرن السابع الميلادي ، وما تمَّ بعد ذلك من فتح إسلامي لمصر بدخول القائد عمرو بن العاص إلى مصر في عصر ثاني الخلفاء الراشدين الفاروق عمر بن الخطاب (عام ٢٠هـ / ٦٤٠م) ، وتم بعد ذلك تشييد أول صرح في العمارة والحضارة والفنون الإسلامية ؛ ألا وهو مدينة الفسطاط وبها جامع عمرو بن العاص (مسجد أهل الراية) ، وحفر خليج أم المؤمنين ، ومقياس للنيل . وتعاقب الولاة على مصر حتى قيام الدولة الأموية عام (٤٠هـ / ٦٦١م) ، ولم يغيِّر تعاقب الولاة الوضع في مصر حتى عهد ولاية عبد اللّٰه بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الذي أمر بنسخ الدواوين باللغة العربية .

وعند سقوط الدولة الأموية عام (١٣٢هـ / ٧٥٠م) تولى بنو العباس مقاليد الخلافة في الدولة الإسلامية ، منذ هذا التاريخ حتى (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بعد تعاونهم مع العلويين وغيرهم لإسقاط الدولة الأموية ، وقد لا نجد آثارًا أكثر أهمية للعصر الأموي مما ذكر .

أسس العباسيون مدينة بغداد الحالية على ضفة نهر دجلة ، واتخذوها عاصمة لهم ، وتوالى الولاة العباسيون على مصر باعتبارها أهم ولايات الدولة وأقواها وأغناها ، وأنشأوا مدينة العسكر التي اتسعت والتحمت بمدينة الفسطاط ، وفي فترة العباسيين الأُولى نرى أن أهم آثارهم هي مدينة العسكر التي لم يتبق منها أثر يذكر اليوم ، وفي عام (٢٥٤هـ / ٨٦٨م) تمَّ تعيين أحمد بن طولون واليًا على مصر من قِبَل العباسيين ؛ حيث تمكن من أن يجعل

حكم مصر وراثيًا في أسرته ، وكان له شبه استقلال عن دولة الخلافة العباسية ، ومن أهم آثاره مدينة القطائع التي تمَّ تدميرها بعد ذلك في العصر العباسي الثاني ، وكان قد صعد إلى جبل المقطم فرأى بينه وبين العسكر بقعة من الأرض مساحتها نحو ميل مربع ، لا شيء فيها من العمارة إلا بعض المدافن للمسيحيين واليهود ، فأمر بهدمها ليقيم عليها عاصمته الجديدة « القطائع » ، وكانت حدود القطائع تمتد بين حد الفسطاط الشمالي حيث جبل « يشكر » ، وبين سطح المقطم في مكان عرف آنئذ بقبة الهواء ، وفيما بين الرميلة أسفل القلعة إلى مشهد الرأس الذي عرف بمشهد زين العابدين فيما بعد ، واتصلت عمارة القطائع بعمارة الفسطاط .

وفي (عام ٢٦٣هـ / ٨٧٦م) تمَّ الاحتفال بوضع أساس جامع أحمد بن طولون على جبل « يشكر » ، وأنهى تشييده بعد عامين على غرار مسجد سامراء ، ويشبهه العلماء الغربيون بالسَّرج الذي يحتضن الحصان ؛ حيث يحتضن الجامع جبل يشكر ، وقد بلغت الرفاهية والإسراف والبذخ في الزخارف قمتها في عهد خمارويه بن أحمد حيث كانت الزخارف تتم بالذهب والفضة ، والنوافير تملأ بالزئبق .

وعادت السيطرة مرة أُخرى للدولة العباسية ، ونتج عنها تدمير لمدينة القطائع في (عام ٣٠١هـ / ٩١٤م) ، وتمَّ نهب الفسطاط التي عادت عاصمة للبلاد بعد القضاء على مدينة القطائع ، ثم عمَّت الاضطرابات الداخلية والفوضى والمجاعة ؛ بسبب انخفاض النيل وتفشي الطاعون في الوقت الذي كانت تقوى فيه دولة الفاطميين بالغرب ، وامتدت حدودها إلى ساحل المحيط الأطلسي ، فعزم خليفتها المعز لدين اللّٰه الفاطمي على تحقيق حُلْم آبائه بغزو مصر ، فجهز حملة بقيادة جوهر القائد ، بدأ تحركها من القيروان حتى وصلت إلى مدينة الفسطاط عند غروب شمس (يوم ١٧ شعبان ٣٥٨هـ - ٦ تموز / يوليو ٩٦٩م) ، حيث بدأ بإنشاء عاصمة مصر الرابعة المنصورية [القاهرة] ؛ وذلك ببناء السور وبواباته المعروفة بأسمائها ، وقصر يليق باستقبال المعز .

وكانت أولى عمائر الفاطميين الدينية جامع الأزهر بعد عامين من الفتح الفاطمي لمصر ، وتمَّ إنشاء القصور وأهمها القصر الكبير ، مشتملًا على عدة قاعات ، وقصور صغيرة ، أهمها : بهو الذهب ، والأفيال ، والظفر ، والشجرة ، والديوان الكبير ، وأهم أبوابه : باب الذهب ، وباب البحر ، وباب الزمر ، وباب السعيد ، وباب قصر الشوك ، وباب الديلم ، وباب تربة الزعفران ، ثم باب الزهومة ، وتمَّ بناء جامع الحاكم ، وقيل له : الجامع الأنور في عهد العزيز وبناء أبواب القاهرة الحالية ، ومسجد الصالح طلائع آخر

الآثار الفاطمية ، ومن الآثار الفاطمية : الأزهر - جامع الحاكم بأمر الله - مسجد الجيوشي - جامع الأقمر - مسجد الصالح طلائع .

وفي وقت واحد كانت هناك خلافة عباسية عاصمتها بغداد ، وخلافة فاطمية في القاهرة ، وخلافة أموية في الأندلس ، وطمع الصليبيون في الاستيلاء على مصر ، وتوالت الأحداث حتى استيلاء صلاح الدين يوسف بن أيوب على الحكم في مصر ، وأقام الدولة الأيوبية من (عام ٥٦٧هـ / ١١٧١م) حتى (عام ٦٥٠هـ / ١٢٥٠م) ، وبدأت نهاية هذه الدولة بوصول حملة لويس التاسع إلى دمياط (عام ٦٥٠هـ / ١٢٥٠م) ، وموت الملك الصالح ، وتولي زوجته شجرة الدر الأمور بعد المبايعة لابنها ، واستمر جند الملك الصالح يقاومون الصليبيين حتى أسر ملكهم بالمنصورة ، فتقهقر الصليبيون ، وقبضت شجرة الدر على زمام الحكم بتواطئها مع عز الدين أيبك ، وهو من أعظم الأمراء المماليك وأقواهم نفوذًا ، والذي استقل بعد ذلك بالحكم ، وتزوج من شجرة الدر ، وقد تمَّ قتله ، ثم قتل شجرة الدر ، وتولى المنصور نور الدين الحكم ، وما تلى ذلك من الهجوم التتاري على بغداد ، وسوء حال البلاد ، فبحث رجال الدولة في مصر عن رجل حازم يولوه أمورهم ؛ فعزلوا نور الدين وولوا مكانه سيف الدين قطز نائب السلطنة بمصر وأتابك العساكر .

ومن أهم الآثار الأيوبية في مصر : قبة الإمام الشافعي وجامعه - مسجد السلطان الصالح نجم الدين [المدرسة الصالحية] - ضريح السلطان الصالح نجم الدين - قلعة الجبل - دار الحديث الكاملية - قلعة الروضة - قبة الخلفاء العباسيين - الجامع المنصوري بقبة الجبل - جامع المشهد النفيسي .

ولما تولى سيف الدين قطز السلطنة لُقِّب بالملك المظفر ، وبدأ حكم المماليك البحرية لمصر (عام ٦٥٠هـ - ١٢٥٢م) ، إلى (٧٨٤هـ / ١٣٨٢م) .

ومن أهم الآثار المملوكية البحرية : جامع السلطان الظاهر بيبرس - مسجد و مدرسة السلطان قلاوون - مسجد ومدرسة السلطان الناصر محمد بن قلاوون - مسجد سلاروسنجر الجاولي - خانقاه الظاهر بيبرس الجاشانكير - قبة حسن صدقة - جامع الأمير الماسي - جامع السلطان الناصر محمد - جامع المارداني - جامع آق سنقر - مسجد أصلم السلحدار - مسجد ومدرسة الأمير صرغتمش - مسجد السلطان حسن - مسجد ومدرسة السلطان شعبان - مسجد ومدرسة الجاي اليوسفي - وغيرها كثير من القصور والمنازل قائمة في كثير من الأحياء حتى الآن .

وباعتلاء السلطان الظاهر برقوق السلطنة وحده انتهى ملك بيت قلاوون ، وأنهى دولة

المماليك البحرية ، وبدأ عصر المماليك البرجية - الجراكسة - من (عام ٧٨٤هـ / ١٣٨٢م) حتى (٩٢٣هـ / ١٥١٧م) ، حتى تولى السلطان الغوري العرش ؛ فقام بتشييد المباني العامة الكبيرة ، وشق الترع ، وفتح الطرق ، وأقام الحصون على السواحل ، ودعم القلعة ، وأصلح طريق الحجاج إلى مكة ، وشيَّد مدرسة الغوري وقبلته ، وأقام مئذنة الجامع الأزهر ، وشيَّد جامع المقياس في جزيرة الروضة ، وسبيل المؤمنين في الرميلة ، وطواحين للهواء في مصر القديمة ، وجدد بناء عيون المياه الموصلة للقلعة ، وقد فارقه الحظ السعيد لما خرج في طليعة جيش مصر ليصد جيوش العثمانيين بعد توغلهم في الأراضي السورية ؛ فسقط في معركة مرج دابق شهيدًا ، وتولى الأمر طومان باي ، الذي هُزم في هيليوبوليس ، وانتصر السلطان سليم واستولى على القلعة ، وأمر بشنق طومان باي حيث بدأ الحكم العثماني في مصر .

ومن أهم الآثار المملوكية الجركسية : مسجد ومدرسة السلطان برقوق - مسجد وخانقاه السلطان برقوق - جامع السلطان المؤيد - مسجد ومدرسة القاضي عبد الباسط - مسجد ومدرسة الأشرف برسباي - مسجد وضريح برسباي - جامع الأشرف برسباي بالخانكة - مسجد ومدرسة الأمير تغري بردي - مسجد القاضي يحيى - مسجد السلطان إينال وضريحه - مسجد السلطان قايتباي وضريحه - مسجد ومدرسة أبي بكر مزهر وقبة الفداوية - مسجد قحماش الإسحاق - مسجد الأمير قحماش اليوسفي - مسجد الأمير أزبك اليوسفي - مسجد الأمير خاير بك - مسجد قانباي أمير أخور - مسجد ومدرسة وقبة السلطان الغوري .

ولا نجد من عجائب التاريخ الشرقي أعجب من هؤلاء المماليك في الجمع بين المتناقضات ، فبينما نجدهم عصبة من الأفاقين تمَّ بيعهم بيع السلع ، ونشأوا أرقاء وأصبحوا سفاكين للدماء ، ظالمين للعباد ، نجد فيهم ميلًا للفنون والعلوم والأدب والدين ، ولقد أظهر هؤلاء المماليك في معيشتهم وعمائرهم ذوقًا سليمًا ، ورفاهية بالغة ، فكان برقوق و المؤيد و حقمق و قايتباي مولعين بمجالس العلماء والأدباء . وكان « برسباي » على قلة إلمامه باللغة العربية يصغي إلى تاريخ العثمانيين الذي كان يقرأه له العيني ، وكان الظاهر تمريغا الرومي عالمًا بأصول اللغات والتاريخ والتصوف ، وكانوا يؤدون فرائض الدين كاملة ؛ لا يشربون الخمر ، ويحجون إلى بيت الله ، وشيَّدوا المساجد والمدارس والمستشفيات والمنشآت الدينية والخانقاوات والبيمارستان والقصور والبيوت ، وكان المؤيد مع ضعف نفوذه مسلمًا عالمًا ، وموسيقيًا بارعًا ، وشاعرًا وخطيبًا ، بسيط الملبس والمعيشة ، شيد عمائر جميلة ، منها جامع المؤيد بقرب باب زويلة ، وشيد البيمارستان المؤيدي بالقرب من

القلعة ، وبنى بارسباي جامعه الكبير المعروف بالأشرفية بالقرب من الموسكي عند منعطف الغورية ، وبنى برقوق المدرسة الظاهرية بين القصرين ، وشيَّد جامعًا فيه مقبرته ، وله قبّتان ، وكذلك درة القرافة الشرقية ، مسجد وضريح قايتباي [الدرة اليتيمة في العمارة الإسلامية] ، وأصبحت هذه الصروح الشامخة مرجعًا ومنهلًا ننهل منه الآن في منعطفنا التاريخي بتأكيد الشخصية المصرية .

بدأ الحكم العثماني في مصر (عام ٩٢٣هـ / ١٥١٧م) حتى (١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م) ، ورجع مظهر الحكم في مصر بتعيين الولاة من قبل السلطان العثماني في أسطنبول ؛ فكان همّ كل والي إرضاء سيده السلطان باستخدام القهر والظلم ، ويعمل على خير وطنه الأم لا مقر ولايته . وقد تمَّ نقل الحرفيين والصناع والصناعات الرائدة في مصر إلى اسطنبول ، حتى إننا نعاني إلى يومنا هذا من نقص وعجز في كثير من الحرف والصناعات بسبب هذه الفترة المظلمة في تاريخ مصر ، كما أن الغازي العثماني قد قام بتصدير بعض الحرفيين المصريين الذين قام بالاستغناء عنهم إلى مصر حاملين معهم فكرًا وثقافة عثمانية نعاني منها للآن .

وبالرغم من زوال النفوذ الرسمي للمماليك إبَّان العصر العثماني ، إلا أنهم قد تمكنوا من الإبقاء لأنفسهم على بعض السلطات أدت إلى استئثارهم بالحكم الفعلي لمصر منذ منتصف القرن السابع عشر بعد مضي قرن من الزمان على الغزو العثماني لمصر ، وهذا يؤكد قوة ونفوذ المماليك في أكثر من عصر - ولا ننسى أن مصر كانت مقرًا للخلافة العباسية في العهد المملوكي ، ولم يمض وقت طويل حتى تلاشت سلطة الولاة العثمانيين ، وعظم نفوذ المماليك ، واسترجعوا مع الزمن سلطة الحكم التي كانت للماليك البحرية والجراكسة حتى بداية القرن التاسع عشر بعد انسحاب الحملة الفرنسية من مصر ، وتولى محمد علي مقاليد الحكم في مصر في (١٧ صفر ١٢٢٠هـ / ١٧ مايو ١٨٠٥م) ، ودخلت مصر في عهده إلى شخصية وفكر واهتمامات جديدة .

ومن الآثار العثمانية بمصر : مسجد سليمان باشا - مسجد المحمودية - مسجد سنان باشا - مسجد الملكة صفية - مسجد البرديني ، ومنازل وقصور كمنزل جمال الدين الذهبي ومنزل السحيمي .

وتوالي الحكم العلوي في مصر حتى عصر الخديوي إسماعيل (عام ١٢٧٩هـ / ١٨٦٣م) ، الذي اتجه بالفكر والفن المصري نحو أوروبا ؛ حيث أنشأ المباني والقصور على غرار الطرز الأوروبية المختلفة ، ومن أهم إنجازاته : افتتاح السويس ، ودار الأوبرا المصرية ،

والقصور الملكية ، وتوالى السلاطين والملوك في حكم مصر حتى قيام ثورة (ذو القعدة ١٣٧١هـ/ تموز / يوليو١٩٥٢م) ، وإسقاط النظام الملكي ، وقيام النظام الجمهوري بمصر حتى اليوم .

- ومن العرض السابق المختصر لأشكال الدول ، ونظم الحكم التي توالت على مصر منذ الفتح الإسلامي الأول في القرن السابع الميلادي ، نجد أن كل دولة قامت وأنشأت حضارة وفكر وثقافة بمصر كان الغرض الأساسي لها هو خدمة الفاتح وحكامه وقواده ، وعندما يتبدل العصر بآخر ، يقوم العصر الجديد بطمس وحرق سابقه ، ويعمل على السيطرة على خيرات وموارد مصر إرضاءً للسلطان بعاصمة الدولة التي تتبعها مصر ، وكانت هذه السمة الغالبة على جميع العصور التي مرت بمصر قبل الحكم المملوكي وبعده في العصر العثماني ؛ حيث نجد أن هذه الطفرة المملوكية بدأت في الظهور في أواخر العصر العباسي ، وكذا في العصر العثماني مع استرجاع سلطة الحكم في أواخر هذا العصر ، وأنهم كانوا المدافعين عن رشيد ضد الغزو الإنكليزي بقيادة فريزر (عام ١٣٢٢هـ/١٨٠٧م) ، وكان بالإمكان أن تظل مصر تحت حكم المماليك إلى اليوم لولا مذبحة القلعة الشهيرة التي قام بها محمد علي (عام ١٢٢٦هـ/١٨١١م) ، وذلك بالتصفية الجسدية لزمرة المماليك مجتمعين في زمن تاريخي واحد ، ومكان مختار بشكل يندر حدوثه في التاريخ ؛ حيث قضى فيها على آخر سلطة للمماليك في العصر الحديث .

مما سبق نجد أن أغنى العصور وأكثرها ثراءً في آثاره ، وما تركه لنا من درر جميلة – هو العصر المملوكي ؛ لما يزخر به من قيم حضارية وفنية ، وصروح شامخة لم ينل منها لا الزمان ولا وارثوه ، سواء بالتخريب أو التغيير أو التبديل ، رغم أن رجال دولة هذا العصر قد تواجدوا على أرض مصر سواء بمصاحبة مواليهم ، أو عن طريق شرائهم أطفالًا ، أو بالتواجد خلال حملات عسكرية ، أو ما شابه ذلك ، وطبقًا للمقولة التي تقول بأن هناك سحرًا خاصًا بالوطن المصري ؛ حيث يقوم بتمصير كل من وطئ أرضه ، فإن هؤلاء المماليك مع اختلاف مصادر نشأتهم قد أصبحوا مصريين والدماء المصرية تسري في عروقهم ، ولا يعرفون لهم وطنًا سابقًا على الوطن المصري ، وإذا تذكروا وطنهم الأم فسوف يكون ذلك لصالح مصر ؛ حيث يتحيز المملوك لفكره الأصلي ، ليصبه في وطنه الحاضن .

وهكذا نرى أن جميع الأنماط والأشكال المعمارية التي وردت لمصر خلال جميع العصور منذ الفتح الإسلامي قد تمصرت وتأصلت ، وأصبح لها جذور قوية تسمح

بتصدير فروعها مرة أُخرى باعتبارها نابعة من جذور مصرية ، تلك الجذور التي لم نجد مراجع تشبع النفس منها في العصر الأموي أو العباسي أو الطولوني ، ولا الفاطمي أو الأيوبي غير بعض المنابر أو النوافير أو الميضاء ... أما في العصر المملوكي والعثماني الذي يتقرب إلى المملوكي ، كما تقربت العصور البطلمية في عمارتها إلى العصور الفرعونية ؛ فإن مراجعنا للعمارة الداخلية غزيرة وفيرة ، وما زالت كنوزها قائمة ، نستطيع أن ننهل منها كنبع لا ينضب معينه في المساجد ، والخانقاوات ، والمدارس ، والقصور ، والبيوت ... فيها المنبر ودكة المبلغ والميضاء ، وفي البيوت : المشربيات والدواليب – أصل البلاكار الحديث – ، والدكك والمقاعد والطبالي وكرسي الولادة .. وغيرها من المراجع .

وبعد مرورنا مؤخرًا بمراحل اجتماعية وسياسية واقتصادية نالت من كيان الإنسان المصري ، كان لا بد من وقفة مع النفس ، لنرى أنه قد عمَّ الكثير من الارتجال والفوضى وأخلاق الزحام التي نعاني منها في معظم أوقات حياتنا اليومية ، لا سيما في البيت المصري وعمارته الداخلية التي تتنافر ولا تنسجم ، تتباعد ولا تقارب ، حتى زكمت عيوننا ، واعتدنا القبح ، وأصبح الجمال مستغربًا ، والتناسق مستهجنًا ، وفي سبيل السعي وراء لقمة العيش تطأ الأقدام الأصالة ، وتنتزع الجذور من أعماقها ، والبقاء لصاحب الصوت الزاعق الجهوري ، وبنظرة عابرة لأي شارع تجد العمائر ترتفع وتنخفض ، تبرز وتنكمش ، تطل بالواجهات الزجاجية أو تغلق بالطوب ، بيضاء أو زرقاء ، شعارها الحرية النادرة الوجود ، وقانون متأرجح غير ثابت .

وتهبط المباني على أرصفة هي قمة الفوضى في مناسيبها ، وحفرها ، وبلاطها ؛ حيث يغرس بها أي مغروسات أشجارًا كانت ، أو مواسير لأعمدة إضاءة ، أو لافتات ، وكل من يملك ماسورة حديد يمكن أن يغرسها على الرصيف ، ناهيك عن أكشاك تحتلها ، يحمي معظمها تقنين من الدولة ، وأخيرًا تسعى السيارات حاليًا لاحتلالها لتصير ملكية خاصة مع مضي الوقت المكتسب .

ولما نصل إلى نهر الطريق نجده يمثل أقصى انتهاك لحقوق الإنسان ، ولست بحل أن أخوض في تفاصيله ، حيث جميعنا يعيش المأساة ، غير أني لا أستطيع أن أمر به دون أن أشير إلى انتقال المغروسات الحديدية من الرصيف إلى نهر الطريق ؛ حيث طفت على السطح ظاهرة جديدة بوجود مغروسات حديدية يصل بينها جنازير قوية ، يؤمنها أقفال مصفحة ؛ ليصبح جزء من الطريق ملكية خاصة ، شاع ظهورها في السنوات الأخيرة في

أماكن متفرقة من أحياء القاهرة ، وأصبح ذلك مألوفًا للأعين ، وغير مستغرب للأنفس ، فقد تعايشنا مع القبح ، وتخاصمنا مع الجمال ، وإذا حاولت أن تعرف اسم شارع لا توجد لافتة تدل على اسمه ، وكذا رقم أي منزل ، فالعرف هو أن تسأل ، وبعد السؤال تدلف إلى المنزل الذي تبغيه ، حيث تقابلك صفائح القمامة على أبواب الشقق التي تعبث بمحتواها القطط الضالة ، ولا تجد باب شقة يماثل الآخر ، أو ينسجم معه ، وتطأ قدمك الوحدة السكنية ، تلك الخلية الخاصة بالأسرة المصرية لترى العجب العجاب ، فالصالون فرنسي ، والسفرة إنكليزي ، والمطبخ ألماني ، وغرفة النوم دانماركي ، وهناك وحدات إضاءة إيطالية ، والموكيت أسباني ، مع وجود الستائر السويسري ، وقاطوع هندي ، والسجاجيد طبعًا شنواه ، ولكي يتآلف إنتاج عصبة الأمم هذه لا بد من التوصيل بينها بزينة من الزهور والنباتات البلاستيك في بلد هو في الأصل زراعي كان يحفل بالحدائق والمتنزهات الغنَّاء .

وباستعراض ما كان وما أصبح فقد حفرنا في التاريخ حتى عثرنا على التربة الصالحة لوضع أساس للعمارة الداخلية للبيت المصري المعاصر ، باجتهاد حتمي ووجهة نظر شخصية ، فكان التحيز للعصر المملوكي كأساس يبدأ عنده الهيكل الإنشائي للعمارة الداخلية للبيت المصري المعاصر ، مع الاستعانة بكل أنماطه وأشكاله دون العبث بالتراث ، أو باختراع أشكال وعناصر غريبة ، والادعاء بأنه تحديث للأصل ، واضعين في اعتبارنا أننا نملك اليوم مخترعات وتقنيات القرن العشرين ، وأننا على مشارف القرن الواحد والعشرين .

وهنا نشأت لدينا فكرة محاولة إيجاد حل لعناصر العمارة الداخلية ، بدءًا من باب الشقة ، مرورًا على معظم الوحدات النفعية متمثلة في الأثاث الخشبي ، والأرضيات والجداريات ، والمعلقات ، ووحدات الإضاءة ، والنسجيات ، وما يستخدم من أواني وأدوات لا يستغنى عنها ، وقد لا أكون خياليًا إن كنت أطمع في تمصير الزي ، والرقصة الجماعية ، ولعبة الطفل ، والتي تهدف جميعها إلى تأكيد الانتماء ؛ أسوة بالمجتمعات العريقة الأصيلة التي مهما تقدمت وأصبحت رائدة في التقنية الحديثة ، لا تتخلى عن أصالتها وجذورها وتأكيد انتمائها لتراثها .

فبالنسبة للعمارة الداخلية [الخشبية بالذات] فإن فلسفة الحرفي الأصيل ، أنه يتعامل مع هذه الخامة من أربع زوايا تتلخص فيما يلي :

١ - **القص** : وهو عملية الفراغات التي تشكل بسطح اللوح الخشبي ، سواء في

نهايات قطع الأثاث ، أو بوسطه على شكل القناطر والعقود المختلفة .

٢ – الخرط : [صورة (١)] وهو التعامل مع الحركة الدائرة لقطاع اللوح الخشبي المربع المقطع ، وأحيانًا المستطيل ، فينشأ عنه أشكال من النحت ، منها : ما يعرف بالخرط البلدي ، وما يعرف بالخرط العربي ، وله أشكال وتسميات عديدة ، وكان يتم تصنيعه في الماضي عن طريق ما يعرف بالغراب والقوس ، أما اليوم فيتم تصنيعه بالموتورات الدوارة .

٣ – الحفر : ويطلق عليه اسم الأويما ، وهو التعامل مع سطح الأخشاب بالحفر الغائري فيها ؛ لعمل رسومات للعروق والتوريقات النباتية ، ولا يخلو الأمر من حفر آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو قصائد شعرية . ولا يزال هذا الحفر يتم يدويًّا بالأزاميل والدقماق .

٤– الحشوات : [صورة (٢) ، (٣)] ، وهو زخرفة السطح بالأشكال الهندسية المختلفة ، على رأسها شكل الطبق بأضلاعه الثمانية ، ومتوالياته . كذلك المفروكة المعقلي والرضواني ، والأشكال الهندسية الأُخرى العديدة المتنوعة والتي كانت تصنع سابقًا بطريقة الجمعية ؛ حيث تصنع اليوم – وذلك لظروف التقدم الصناعي – بطريقة القشر ، أي لصق الحشوات على ألواح الكونتر بالغراء والمسمار بما لا يقلل من قيمة العمل الفنيّة .

وتمثل هذه النقاط الأربع الأكثر شيوعًا للتعامل مع لوح الخشب في نجارة الأثاث الحضري . وننتقل إلى نوع آخر من الأثاث الخشبي ، وهو النجارة البلدي [صورة (٤)] حيث يصير التعامل مع الأخشاب بفلسفة نجار الأحياء ، الذي تعامل مع الطبلية والنملية وكرسي الحمام ، حيث البساطة في الأشكال ، وعدم التعقيد في التصنيع .

وهناك نوع آخر كان يعرف بالنجارة السويسي ، وحافزي لدراسته ومحاولة إحيائه ؛ هو تحيزي لمسقط رأسي السويس ؛ حيث شاهدت في طفولتي أروع الأعمال الخشبية ؛ سواء في الهيكل الإنشائي للمبنى عن طريق العروق الخشبية المكسوة بالمصبعات الخشبية الرفيعة ، والحشو فيما بينها بمونة الأصرمل والجير والرمل وكسر الحجارة ، ثم البياض من الخارج بمونة الجير والرمل والأسمنت في بعض الأحيان ، وبنفس الطريقة في التعامل مع الأسقف ، مع وضع ألواح من الخشب فوق العروق وعزلها ، ووضع الرمل والبلاط فوقها .

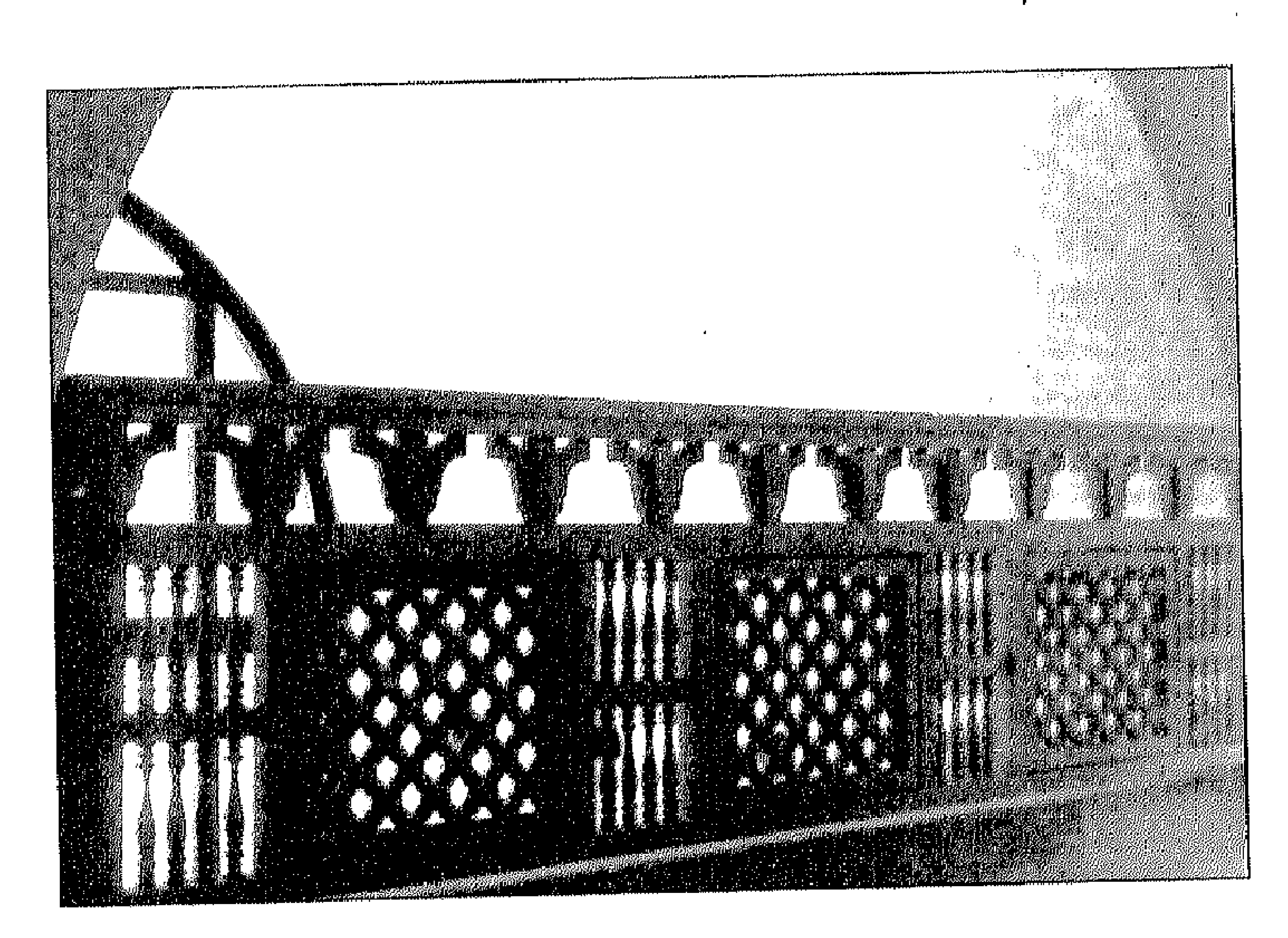
أما الواجهات من الخارج – وهو بيت القصيد – فكان يبرز منها الشرفات العريضة والطويلة ، والقائمة فوق بعضها عن طريق أعمدة من كتل خشبية ، يتم نحتها في معظم الأحيان بأشكال إبداعية رائعة ، ثم تغلق الشرفات من أسفل شرائح من الخشب ، يتم

قص جوانبها بأشكال زخرفية بسيطة وجميلة ، يعلوها ما يشبه المشربية ؛ ولكن تصنع بطريقة مصبعات الخشب الرفيع المتقاطع ، وهو ما يعرف بالبغدادلي .

وقد دخلت طريقة البغدادلي إلى مدينة السويس أثناء العصر العباسي بمصر ، لدرجة أننا نجد تشابهًا كبيرًا بين شوارع ومباني بمدينة السويس القديمة تمثل صورة طبق الأصل من شوارع ومباني مدينة بغداد بالعراق ، ومن هنا جاءت تسمية البغدادلي نسبة إلى بغداد بالعراق [صورة (٥)] .

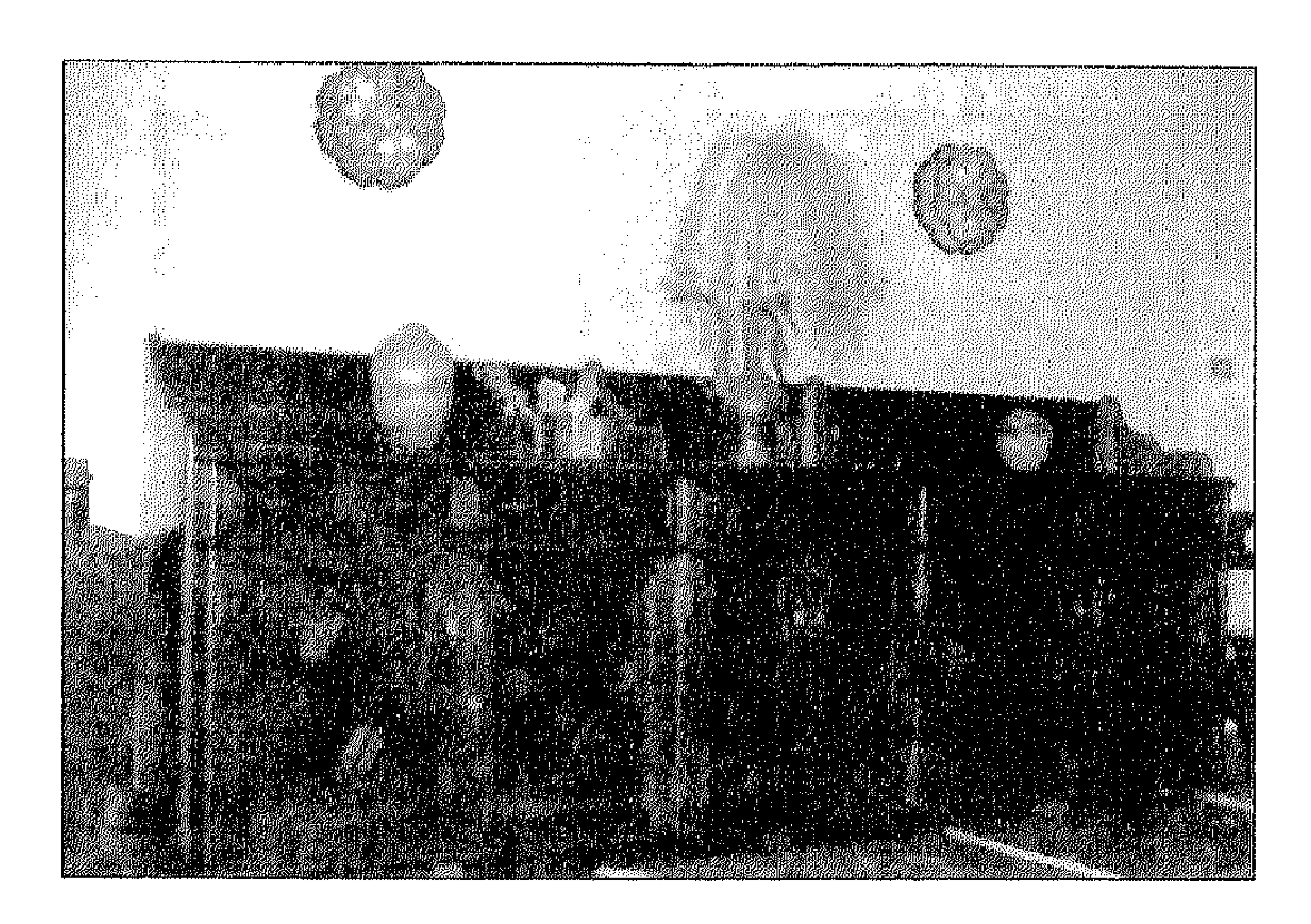
والنوع الأخير الذي يجري بحثنا فيه حاليًا هو النجارة الريفي ؛ حيث يطلق على النجار بالريف « نجار سواقي » ، وهو يقوم بتصنيع الساقية ، والنورج ، والشادوف ، والطنبور ، وهناك نجار آخر متخصص في عمل الدكة والكرسي ، ونجار آخر متخصص في عمل الكالون البلدي ؛ وهو ما يعرف بالضبة والمفتاح ، وهو كالون مصنع بالكامل بالأخشاب ، وكذلك مفتاحه [صورة (٦)] .

ومن التصنيف السابق فقد قمنا بعمل نماذج للأثاث الحضري ، والبلدي ، والسويسي ، نستعرض فيه النماذج التي تمَّ إنتاجها بالفعل ، مرشدنا فيها هو ما استعرضناه من سرد تاريخي ، وتحيز ثقافي لعصر بذاته (العصر المملوكي) ، مع رفض للفكر العثماني ، والفكر الفرنسي الذي ما زال يسيطر على الذوق المصري ، والمستغرب من الفرنسيين أنفسهم حيث تطور ذوقهم وواكب العصر بشخصية عالمية !!



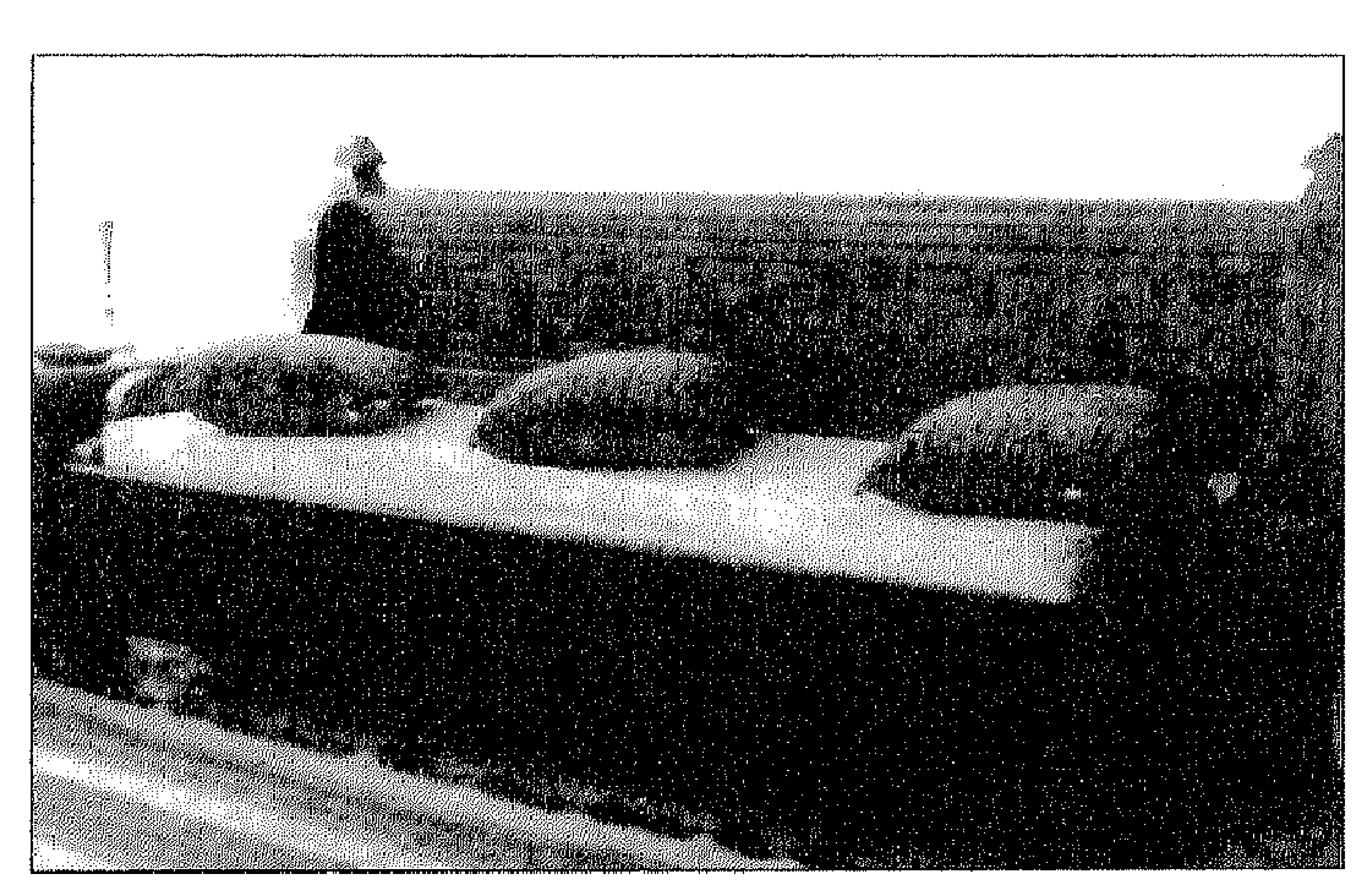
شكل (١)

قمة التعبير عن الخرط البلدي ممثلًا في درابزين مبنى إداري حديث



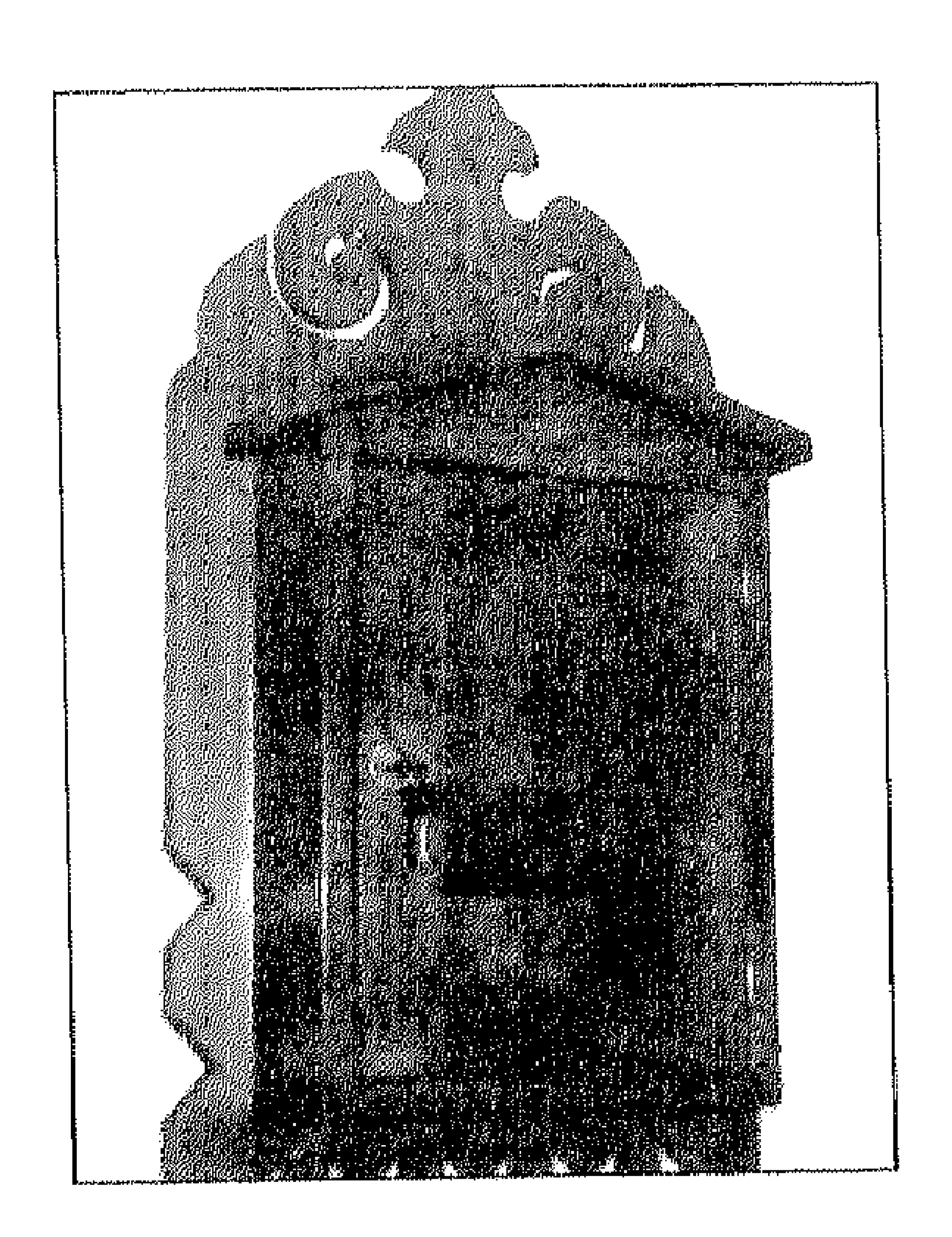
شكل (٢)

دقة وروعة الحشوات الهندسية الشائعة في التراث ، والجديد فيها هو اختيار المقطع الهندسي منها ، ويعلوها الحفر على الخشب النابع من التراث

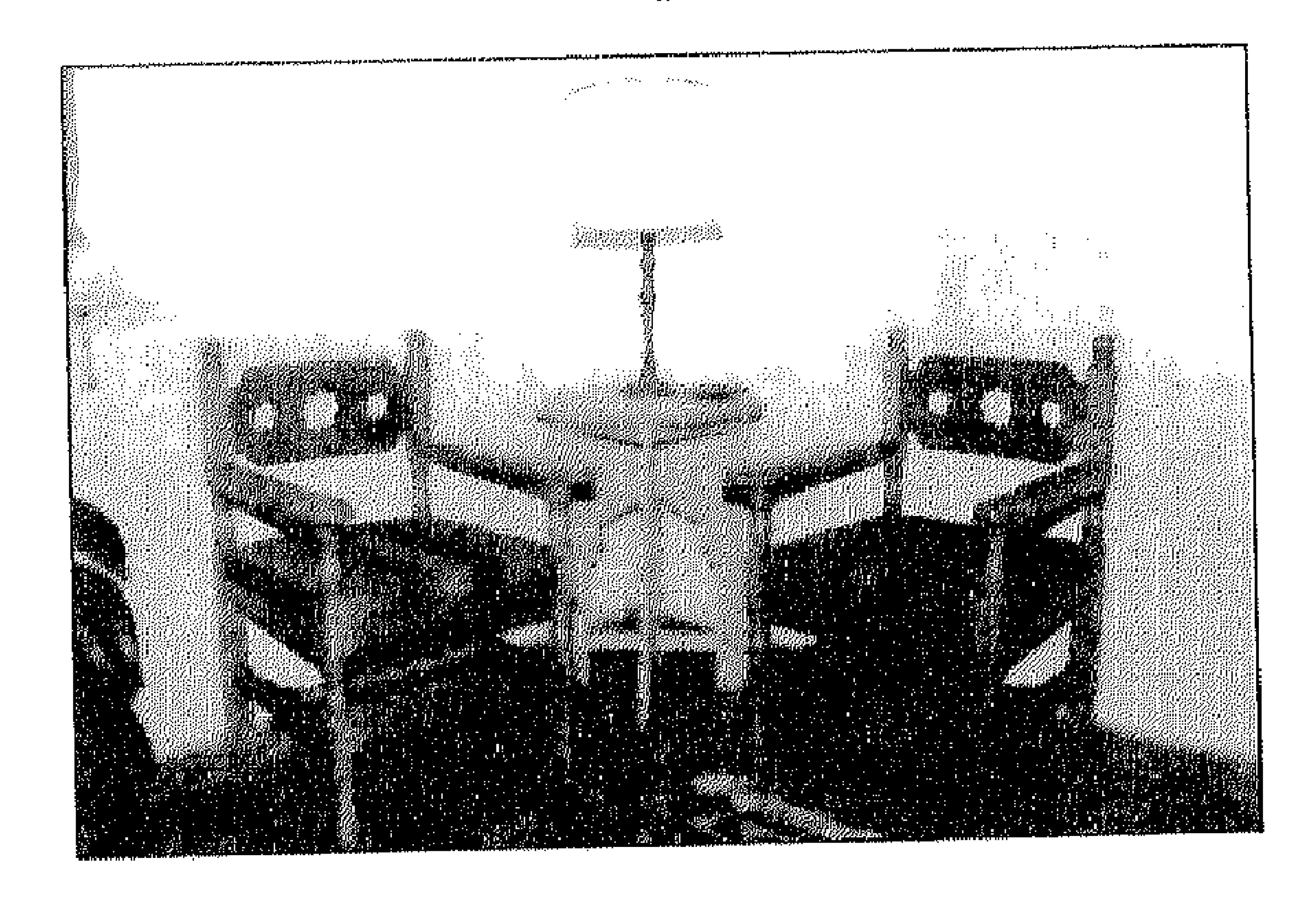


شكل (٣)

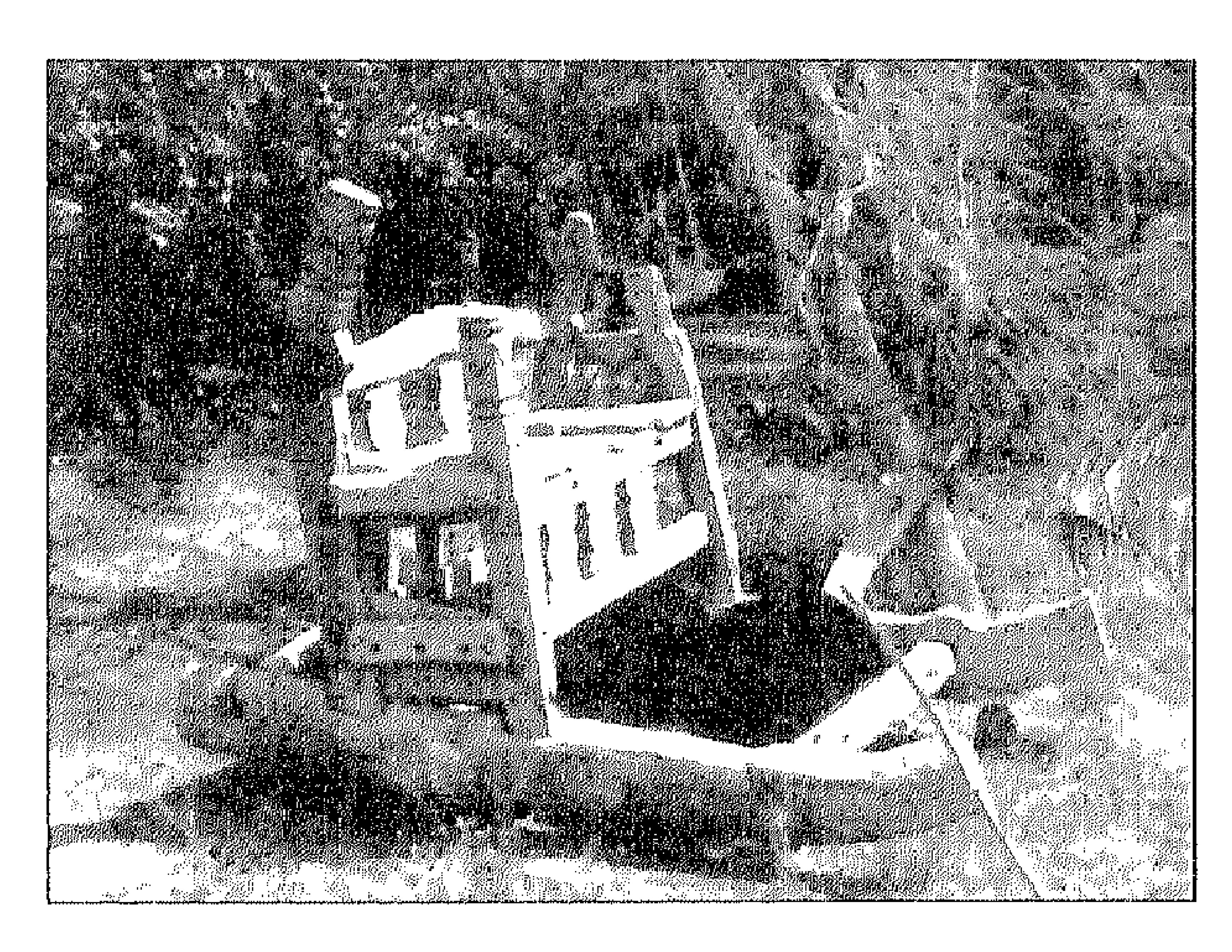
حشوات هندسية منتظمة ، لها أصول في بدايتها ونهايتها ، مع اختيار نصف العروسة كنهاية لقائم الظهر ، ومعالجته لينسجم مع المخدع الممثل لشكل أوزة رابضة



شكل (٤)
الأناقة في النجارة البلدي
متمثلة في صندوق بريد



شكل (٥)
ركن للجلوس يمثل النجارة السويسي



شكل (٦)

نورج تحول إلى قطعة متحفية يمثل قيمة النجارة الريفي

لقد أصبحت الحالة مُلحّة الآن لتأكيد الشخصية المصرية ، بعد حالة الفوضى واللا انتماء التي يمر بها الذوق العام في الفترة المعاصرة ، من عمارة متأرجحة هدفها الربح التجاري السريع ، إلى عمارة داخلية تكشف عن فقر ثقافي ، وعدم انتماء إلى الجذور التاريخية لبلد المنشأ ، ولقد مسَّ هذا الإحساس تفكير بعض الأبناء المخلصين لهذا الوطن؛ فبدأ بعضهم – وبدون اتفاق مسبق أو أمر صادر لهم – بمحاولات لتأكيد الشخصية المصرية ، عنصرها الأساسي وجهة النظر الشخصية ، وبعضها التشييد للهيكل الحضاري على أساس تاريخي .

وأثبتت هذه المحاولة قوتها ، وأكدت وجودها ؛ حتى إن كثيرًا من المعارضين لهم ، والمؤيدين للفكر والشخصية الغربية ساروا في هذا الركاب باعتبار أن ما يحدث ما هو إلا موجة وموضة للفترة الحالية ، فلم لا يسيرون في ركابها ؟؟ سعيًا وراء النجومية والربح السريع ، وحتمًا فإني أتوقع لهؤلاء السقوط السريع بعد ظهور أول موضة جديدة ، مع استمرار البقاء للمخلصين الجادين في بحثهم وتطويرهم لأصول بلدهم في قالب معاصر حديث .

وهذه محاولة مني متواضعة ، وبرؤيتي الشخصية البحتة لإبداء الرأي بطريقة عملية – بعد بحثي في التاريخ ، وتحيزي لفترة تاريخية بعينها ، ثم تطبيق الرأي الذي وصلت إليه ، ولم أكتف بالبحث التاريخي كزمان فقط – فقد لجأت إلى المسح للحاضر كمكان ، وكم امتلأت سعادة حينما وجدت أماكن بأرجاء مصر أكثر فكرًا حضاريًا ،

وتمسكًا بقيم الانتماء والجذور التاريخية في الواحات : كواحة سيوة ، والواحات البحرية ، والفرافرة ، والواحات الخارجة ، وقرية بشندي ، وبلاط ، والقصر ، وموط ، وكذا مدينة رشيد ، وفوّه ، وغيرها ... ففي معظم هذه الأماكن ما زال هناك بقية تربطنا بأصالة جذورنا التاريخية ، وهناك كنوز تاريخية تطلب منا العمل على كشفها بجدية وإخلاص وإصرار .

* * *

٦ - دراسة التحيُّز في التصميم المعماري

م . سهير حجازي

شهدت القرون الأخيرة بزوغ نجم الحضارة الغربية ، والتي سعت تدريجيًّا لبسط سيطرتها وهيمنتها على أرجاء المعمورة ، بدءًا بالسيطرة العسكرية ، ثم تطورت هذه السيطرة إلى سيطرة اقتصادية تصاحبها التكنولوجيا ، وقد حرصت الدول الغربية على الاستيلاء المعنوي على الأفراد - إن صح هذا التعبير - فعملت على مد تأثيرها وسيطرتها إلى العادات ، واللغة ، والأدب ، والسلوك ، والذوق ، والثياب ، وذلك اعتمادًا على إبهار الحضارة الغربية وتألقها ؛ فتمكنت رويدًا رويدًا من أن تسلب الحضارات الأُخرى شخصيتها ، وتعمل على محو جذورها ، وأن تلقي في روع الجميع بصورة مستترة أن اعتناق مظاهر الحضارة الغربية هو السبيل الوحيد للرقي والازدهار واللحاق بقطار العصر ، وما عداها إنما هو ردة إلى التخلف ، ودعوة إلى الانغلاق ، وتأخرًا عن اللحاق بقطار التقدم والرخاء .

والإسلام كدين له تصوُّر خاصٌّ عن الكون والحياة والوجود والإنسان ، وهو تصور مغاير لكافة التصورات البشرية - قديمها وحديثها - ولذا فهو تصور له مفاهيمه الخاصة ، ويصبغ معتنقيه بتكوين فكري خاص ، وبنية شعورية مستقلة ، ومن ثَمَّ له أولويات خاصة ، ونقاط بدء خاصة ، وله أيضًا غاياته الخاصة . ويقول النبي ﷺ فيما أخرجه البخاري في الأدب المفرد : « **إنَّما بُعِثْتُ لأتمم مكارم الأخلاق** » (١) .

وقد لازمت هذه السمة الأخلاقية هذه الأمة ؛ فكان السمت الأخلاقي الرفيع عنصرًا بارزًا في كيان الدولة .

أما البشرية اليوم وقد أسلمت قيادها للحقبة الغربية ، فهي تتعبد التكنولوجيا ، فيقول

---

(١) أخرجه البخاري في الأدب المفرد .

الكاتب الألماني ماكس فريسن : « إننا لم نعد نتحكم فيما يجب أن تؤديه التكنولوجيا ، وإنما نرى التكنولوجيا تتحكم فينا ، وتدفعنا إلى ما لا نهاية له »[1] .

والعمارة كمظهر هام من مظاهر المجتمع ، وركن أساسي في ثقافته ، وانعكاس صادق لفكره وقيمه ، تأثَّرت كغيرها بتيار التغريب ؛ مما أفقدها جزءًا كبيرًا من مضمونها ؛ وبالتالي تشكيلها ؛ فجاءت متضاربة غير متناسقة .

وحتى الآن لم تنجح الدول العربية في الوصول إلى صياغة مناسبة لثقافتها ، وإرساء لقواعد اجتماعية خاصة بمجتمعاتها ، ونمط حياة مواطنيها ، وطراز معماري محلي خاص بها لعدة أسباب ، منها :

١ - الانبهار بالحضارة الغربية :

جاءت تيارات التغريب في نهايات القرن التاسع عشر إلى الأمة الإسلامية على يد الحملة الفرنسية ، فكانت الأمة قد تهيأت لها بكل أسباب الوهن ، التي لا يتسع المجال هنا لإفرادها ، فالشريعة قد تحجر فقهها كالصخرة في عقل البشر ؛ فتوقف الفقه ، وعمَّ التقليد والكسل ، وعقيدة التوحيد الخالصة شابها الكثير من ظلال الفلسفة والصوفية والملل الإنساني .

ولم تأتِ الحملة الفرنسية بجيشها المنظم الحديث فحسب ، ولكن بجيش آخر أكثر خطورة ؛ وهو جيش من العلماء الفرنسيين ، عكفوا على دراسة وتحليل شتى جوانب الحياة في مصر .

وبعد أن خرج الفرنسيون من مصر بعد ثلاث سنوات ، استيقظ المجتمع المصري على إحساس بقوة هذا الغرب ، وانبهار بتقدمه ، سرعان ما لازمه شعور كامن بالدونية والنقص .

وبعد ذلك أسلمت مصر للاحتلال العسكري البريطاني الذي استمر حوالي سبعين عامًا ، وقد تمزقت الحقبة الغربية عن تيار التحديث القائم على اختيار النمط الحضاري الغربي العام ، باعتباره نمط الحضارة المتمدينة الأعلى ، وما زال هذا الاختيار ممتدًّا حتى الآن .

---

(١) أ. عبد الجواد يس تطور الفكر السياسي في مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة : المختار الإسلامي ، (١٩٩١م) ، (ص ٣٤) .

٢ - العملية التعليمية ، ونقص الدراسات والمراجع :

يكاد يكون الفكر الغربي هو الفكر الوحيد المطروح في المناهج التعليمية لطلبة الدراسات المعمارية في العالم العربي والإسلامي ، وذلك دون النظر في أصول هذا الفكر ، ومدى ملاءمته للمجتمع المصري والعربي عمومًا .

فيوجد نقل شبه كامل لأساليب التدريس من كليات العمارة في الغرب ، وكذلك نقل للمناهج والكتب موضع الدراسة ؛ بحيث يكون الفكر والمنهج الغربي هو المنهج الوحيد المطروح أمام الطالب في الدول الإسلامية ، وذلك نتيجة سياسة البعثات .

فعندما تكون الأمة الناقلة هي الطرف الأدنى ، والجانب الأضعف ، تفقد قدرتها على الانتقاء ، أما إذا كان الناقل هو الأعلى والأقوى بزاده الحضاري الأصيل ؛ فيصبح هذا الزاد مانعه من التردي في المحاكاة والذوبان (١) .

وبينما يحدث إسهاب في توضيح النظريات المعمارية الغربية ، نجد عدم التركيز على النواحي الإبداعية والابتكارية والبيئية للتراث المعماري للمسلمين في عصور الإسلام الأولى في مدى استجابته لتعاليم الإسلام ، والاكتفاء بالإشارة إلى عناصر المبنى ، أو تاريخ إقامته ، واسم الطراز الذي يتبعه ، مما أدى إلى وضع العديد من المحددات أمام النظرية المعمارية النابعة من تعاليم الإسلام ، لا من قبل المعماريين في الغرب فحسب ، ولكن أيضًا من قبل المعماريين المسلمين الذين سيطرت عليهم النظرية الغربية فكريًا ومنهجيًا ؛ فحتى الآن ، غالبًا ما يكون اللجوء للطراز الغربي لتنمية المدن في أي دولة إسلامية هو الخيار المقنع للمتخصصين والمخططين والمعماريين على السواء .

ولا بد أن نذكر سببًا هامًا لذلك ؛ هو : « النقص الكامل للدراسات التحليلية للمدينة العربية التراثية » ، فعدم صياغة منهج علمي ينقل نظرة تصميم المجتمعات تبعًا لأصول الشريعة الإسلامية من مستوى الفكر إلى مستوى التطبيق ، وما يلزم ذلك من فهم لما

(١) سبق للأمة الإسلامية أن وُجِهَتْ بتحديات حضارية أجنبية مثل صدامها بالحضارة الهلينية ذات الجذور الغربية والشرقية المتباينة ، وكانت نتيجة المواجهة أنها لم تخرج منها منتصرة وسالمة فحسب ، بل استطاعت أن تذيب هذه الحضارة في وعائها وتستوعبها في إطارها ؛ لأن الأمة حينذاك كانت تأخذ الإسلام كمنهج حياة ، وقد أثارت هذه النتيجة الدهشة عند بعض كتاب الغرب ، كما عبر الكاتب الإنكليزي « مونتغري وات » بقوله : « إننا لنجد شيئًا لا يكاد العقل يصدقه ، حين نقرأ عن كيف تحولت الحضارات القديمة في الشرق الأوسط إلى حضارة إسلامية » . أ . عبد الجواد يس - تطور الفكر السياسي في مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة : المختار الإسلامي ، (١٩٩١م) ، (ص ٨) .

يدخل في هذا المنهج من علوم ومعارف ، وما يستلزمه التطبيق من رعاية سيظل دائمًا عائقًا أمام تعاليم الإسلام المؤثرة على التصميم المعماري ، بالإضافة لعدم تقديم الدعم والمساندة المادية والعلمية في إجراء البحوث التي تتناول علاقة تعاليم الإسلام بالتصميم المعماري ، وكل ذلك يعتبر مسؤولية العلماء والباحثين ؛ لأن أي بداية لنظرية معمارية لا بد وأن يسبقها وفرة في المراجع والدراسات ، وترجمة معاصرة لكتابات علماء المسلمين الأوائل بخصوص العمران .

٣ - اهتمام الفكر الغربي بإبراز المقومات الشكلية والزخرفية للتراث الإسلامي :

اهتم الفكر الغربي بإبراز المقومات الشكلية والزخرفية ؛ حتى يرسخ في وجدان المعماري العربي ، ويطغى على القيم الحضارية الإسلامية كمنهج للحياة ، بينما لو حاولنا تقييم تلك العمارة الزخرفية - والتي ظهرت في العصور المتأخرة ، بعد أن ضاعت الروح الحقيقية للإسلام في عصوره الأولى طبقًا للمعايير العقائدية للإسلام - لوجدناها تهبط لأدنى معايير المستويات العمرانية التي تتناسب مع تعاليم الإسلام ، رغم أنها ترقى لقمة الأعمال التشكيلية والفنية ، فالاهتمام بالتراث كشيء ذي قيمة يأتي من أن الأشكال التراثية تشكل أكثر المصادر أهمية لمعلوماتنا ومعارفنا ، ولكننا للأسف قد اعتدنا على النظر إلى عناصر التشكيل العمراني كالمشربية ، والقبة ، والعقد كمظاهر للتراث والأصالة بدون أي محاولة لاكتشاف الأسباب وراء استعمال هذه العناصر .

وبذلك ساد الاعتماد بأن هذه العناصر لا تخضع للتغيير ، فإذا أردنا المحافظة على الاستمرارية مع الماضي لا بد وأن نستمر في استعمال هذه العناصر ، بينما دراسة هذه التشكيلات داخل بيئتها الاجتماعية والحضارية سيجعل النتيجة ككل مختلفة .

فإذا نظرنا إلى المهتمين حاليًا من المعماريين العرب والمسلمين بتبني الدعوة للاهتمام بالتراث ، فنجد أن هذه الدعوة قد نبعت بصفة أساسية من المنهج التحليلي للعمارة الأثرية ، وليس من المنهج التحليلي للعقيدة الإسلامية ؛ وذلك إما بإضفاء عدد من عناصر العمارة الأثرية على التصميمات الحديثة ؛ باقتباس تشكيلات زخرفية وفراغية ، أو باستخلاص أسس تصميمية تطبق شكليًا ، وكل هذه الاتجاهات تضع المعماري المسلم في قالب الشكل ، وتبعده عن المضمون وتعاليم الإسلام ، بينما الإسلام هو دين الجوهر ، أما الشكل فأمر زائل ومتغير .

وقد كان علماء المسلمين القدامى على وعي تام بهذه المسألة ؛ فابن خلدون مثلًا في حديثه عن العمارة لم يتطرق إلى أي منطلق وصفي أو تحليلي للمبنى المفرد ، ولكنه تطرق

للعمارة بمفهومها الأشمل من جوانبها الاقتصادية ، والاجتماعية ، والحرفية ، والعقائدية .

فقد كانت نظرته للعمارة من خلال المضمون الحضاري أو الإسلامي الشامل ، والشكل لم يكن له شأن إلا بصورة عابرة ؛ لأنه وليد المضمون ومكمل له ؛ فالفكر الإسلامي يبحث في أمور العمران بمضمون أشمل وهو المضمون الاجتماعي .

فهل كان تبني الدول العربية في عصرنا الحالي للنظريات الغربية في العمارة بديلًا ناجحًا يغنيها عن محاولة الوصول لطراز معماري محلي يميزها ؟ وهل نجحت تلك النظريات في تلبية الاحتياجات الإنسانية للمستعملين ؟ وهل أضفت مظاهر التقدم والرقي على مجتمعاتنا حقًّا ؟

إذا عدنا إلى بدايات هذا القرن نجد أن المعماريين الأوروبيين قد نجحوا في دفع المجتمع العالمي - ومن ضمنه مصر والدول الإسلامية - لتبني طرازًا معماريًّا سمي بالطراز الدولي [(١)] بدعوى توحيد طريقة التفكير المعماري ، وأسلوب حل المشاكل المعمارية والتخطيطية ، وقد تسابق المعماريون في شتى بلاد العالم لتبني الطراز الدولي وتطبيقه ؛ وذلك انبهارًا بأهدافه وأسسه من ناحية ، وانبهارًا بحضارة المجتمعات الغربية من ناحية أُخرى ، **وقد كانت أهم أهداف الطراز الدولي :**

١ - تحقيق وفر اقتصادي في التكاليف ، والمجهود ، وزمن التنفيذ ، كنتيجة لإنتاج الجملة من حوائط سابقة الصب ، بأبعاد ثابتة ، ونماذج موحدة للأبواب والنوافذ ، مع الالتزام بطراز ثابت للتصميم ، والحرص على التماثل والتكرار .

٢ - إلغاء الخطوط المنحنية واستبدالها بخطوط مستقيمة وزوايا قائمة حرصًا على البساطة والوضوح وسهولة الإدراك ، وكذلك سهولة الإنتاج الآلي .

٣ - استغلال التكنولوجيا في الأشكال المعمارية ، وعلى سبيل المثال : الواجهات الخارجية المكسوة ببانوهات سابقة التجهيز باستعمال مواد معظمها مصنع آليًا ، مثل : الزجاج ، والبلاستيك ، والألومنيوم ، والحديد ، وغيرها ، مما يحقق سرعة في الإنجاز ، فيمكن مثلًا تغطية واجهة عمارة بمتوسط ارتفاع ثلاثين طابقًا في عدد من الأيام لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة .

٤ - اتخاذ الإنشاء كأساس للتصميم بدلًا من الانتفاع ؛ لأن الانتفاع مؤقت

---

(١) الطراز الدولي هو محصلة أفكار بعض المعماريين العالميين ، وأشهرهم « والتر جروبياس » ، و « ميس فان ديروه » ، و « ليكور بوزييه » .

ومتغير ، والإنشاء هو الشيء الثابت والدائم والمنطقي .

٥ - التصميم بالحذف ، فقد حذفت نهايات المباني الزائفة من الزخارف والنقوش الجبسية ، والتي كانت تخفي السقف الأساسي وراءها ، وذلك تشبهًا بالآلة التي يؤدي كل خط فيها وظيفة محددة ؛ فالتماثل ودقة التنفيذ يجب أن يكونا مصدر الجمال في التصميم المعماري .

٦ - رفع المستوى الحضاري للسكان بتصميم بيئة راقية لهم - من خلال مقاييس المصمم - توفر الحياة المثالية والمريحة ؛ من فتحات زجاجية واسعة تدخل الإضاءة والهواء ، وتحقيق الاستمرارية بين الداخل والخارج .

٧ - تجميع عدة مساكن على فراغات مفتوحة ؛ لإتاحة وجود مناطق مزروعة بين العمارات تكون مكانًا للعب الأطفال ، وتخلق حياة اجتماعية مشتركة بين السكان ، وكذلك تجميع عدة وحدات سكنية على فراغ مشترك في كل دور سكني لنفس الأسباب .

٨ - الاستغلال الأقصى لمسطح قطعة الأرض عن طريق إنشاء ناطحات سحاب تحتوي على مئات الوحدات السكنية ، كما تحتوي طوابقها الأولى على أسواق تجارية ، وجراجات ، وبنوك ، ومبانٍ إدارية .

فهل تمكن الطراز الدولي من تحقيق أهدافه ؟

لو تتبعنا تحليل بعض نماذج هذا الطراز لوجدنا الآتي :

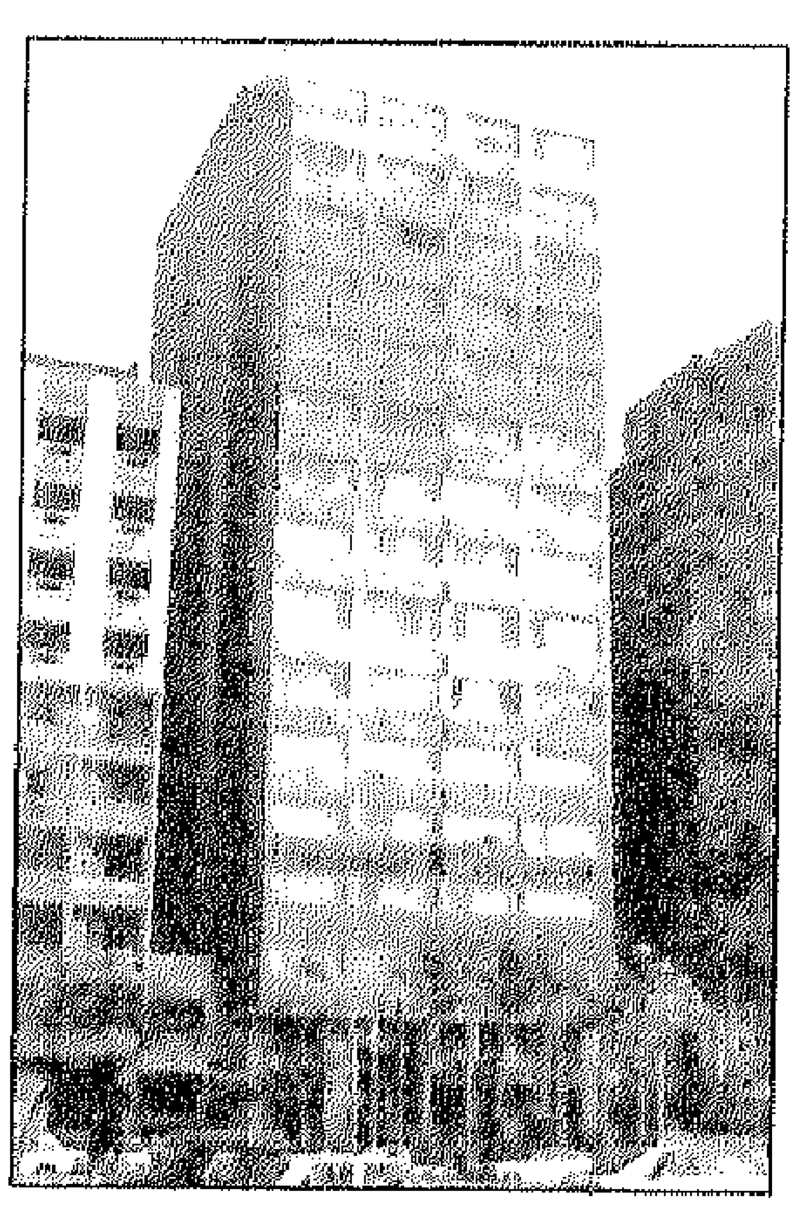
- لاحظ الكثير من المصممين عند التطبيق الفعلي وجود تشابه كبير بين المباني ؛ على الرغم من اختلاف وظيفتها ، ونوعية المستعملين ، وتباين الظروف البيئية ، مما أدى إلى إلغاء شخصية المبنى ، وافتقاد منطقية التصميم في بعض الأحيان . ففي شكل (١) يلاحظ وجود نسبة واحدة للمباني المصمتة والفتحات في الواجهة ، على الرغم من أن الواجهة الأولى لعمارة سكنية ، والثانية لفندق ، وفي شكل (٣) يلاحظ وجود تصميم واحد للفتحات ، وبعكس ما هو متعارف عليه ، وما يتمشى مع منطق الأمور ؛ كانت فتحات المبنى الإداري أقل من فتحات العمارة السكنية .

- عدم ملائمة الفتحات الزجاجية الواسعة لكافة الظروف البيئية ، فبينما هي مستحبة في البيئات ذات درجات الحرارة المنخفضة والمستويات الدنيا من الإضاءة ، نجد أن الفتحات مصدر إزعاج دائم في البيئات ذات درجات الحرارة المرتفعة والمستويات العليا

(١) أثبتت الأبحاث أن الزجاج ينفذ الحرارة ٣٢ ضعف ما في طوب بسمك ٢٥ سم ، ويحتفظ بها فلا ينفذها للخارج مرة أخرى . (أ. د. بهاء بكري ١٩٨١م)

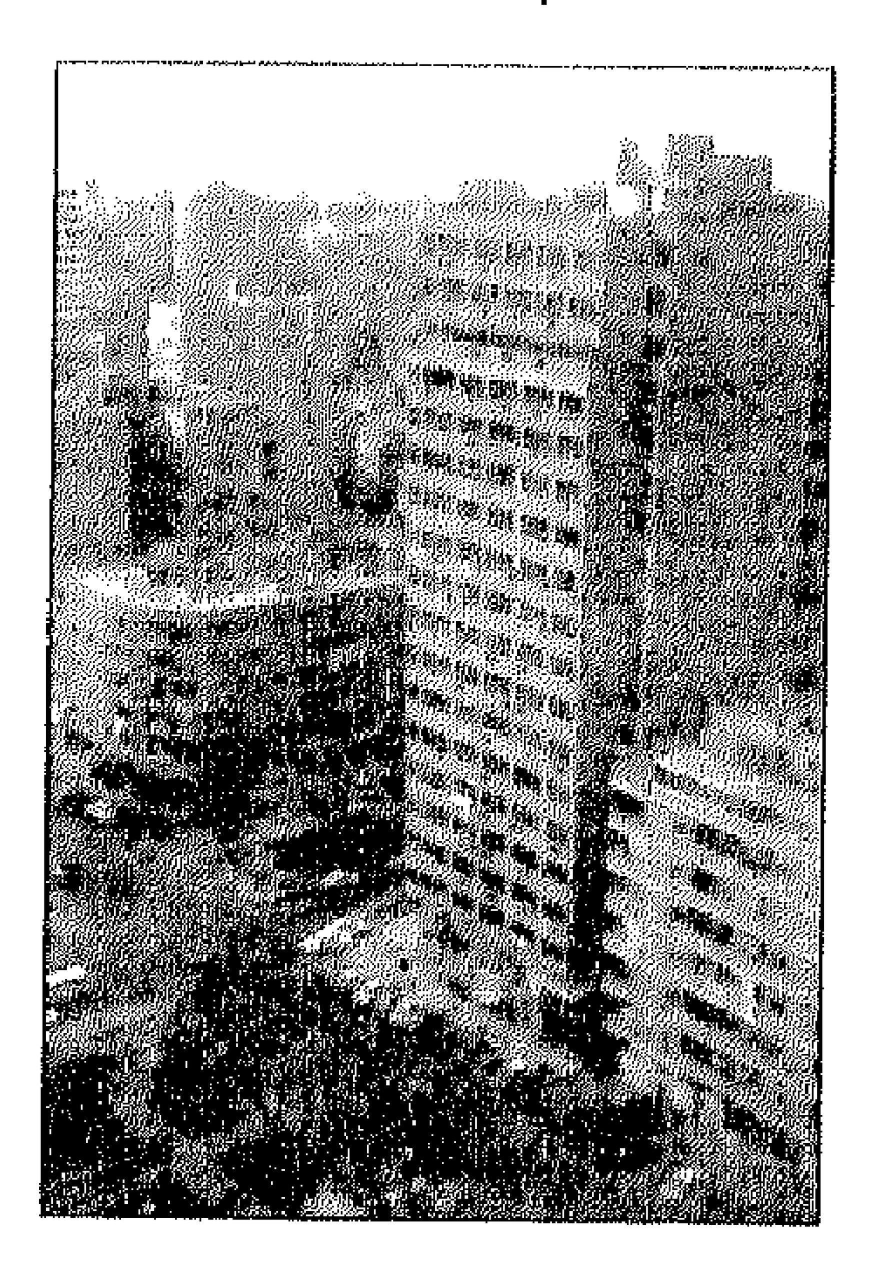
من الإضاءة [١] ، مما أدى إلى رفع تكلفة المبنى بدلًا من خفضها .

- « برج النيل » بمحافظة الجيزة بمصر ، الذي احتاج إلى مد حبل كهرباء خصيصًا من السد العالي بجنوب مصر ؛ لتوفير تكييف الهواء المركزي ، مما ضاعف التكاليف النهائية للمبنى ، كما أن هذا المبنى اللامع عمل على عكس أشعة الشمس إلى المباني المجاورة ، مما اضطر سكانها لاستعمال أجهزة تكييف الهواء .



شكل (١)

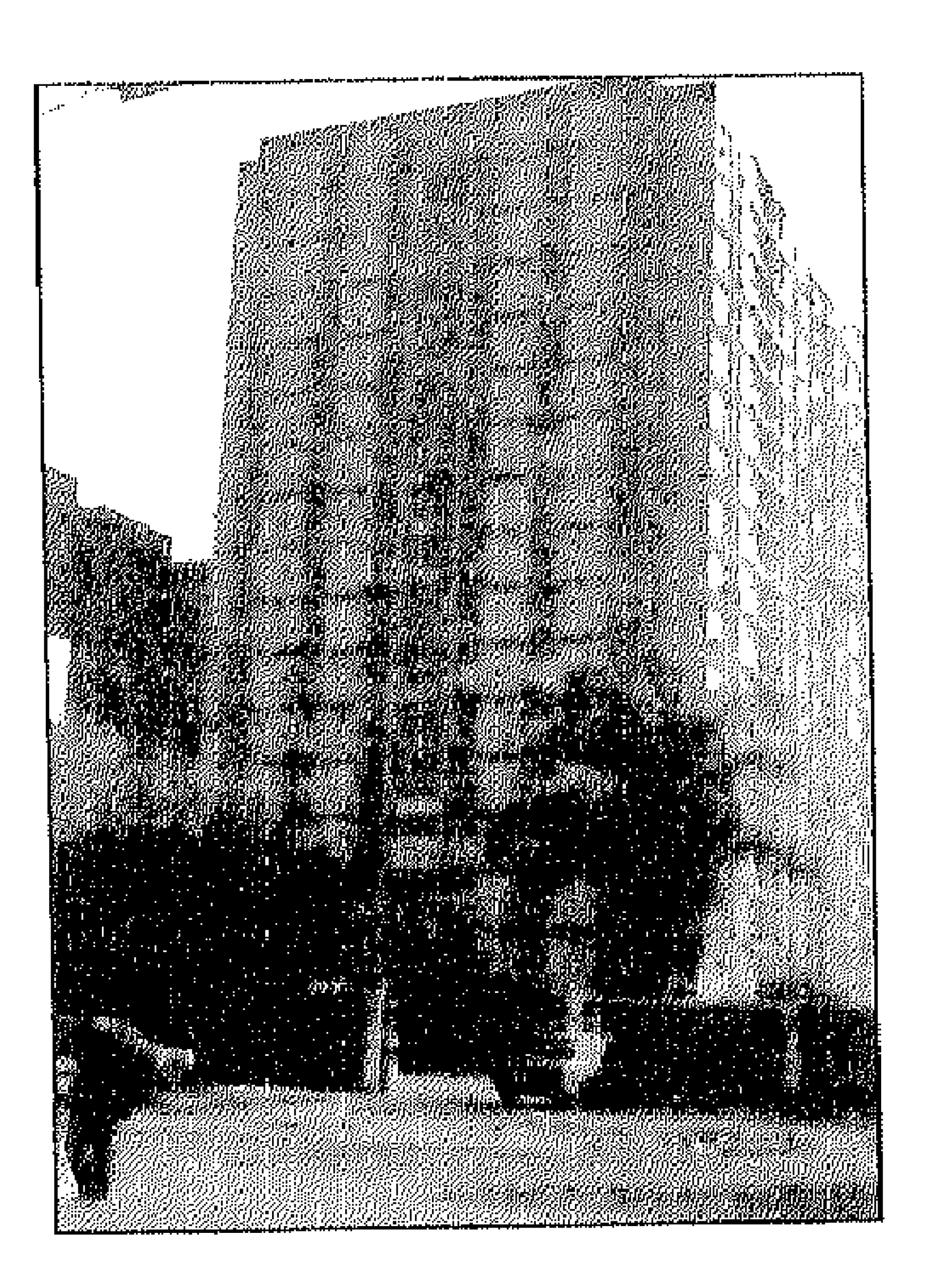
فندق النبيلة كايرو بحي المهندسين بالقاهرة ،حيث يلاحظ وجود نسب واحدة للعلاقة بين المصمت والمفتوح في المبنيين ، على الرغم من اختلاف الغرض الوظيفي ، مما يدل على عدم وجود شخصية مميزة لأي منهما .



عمارة سكنية بحي المهندسين بالقاهرة .

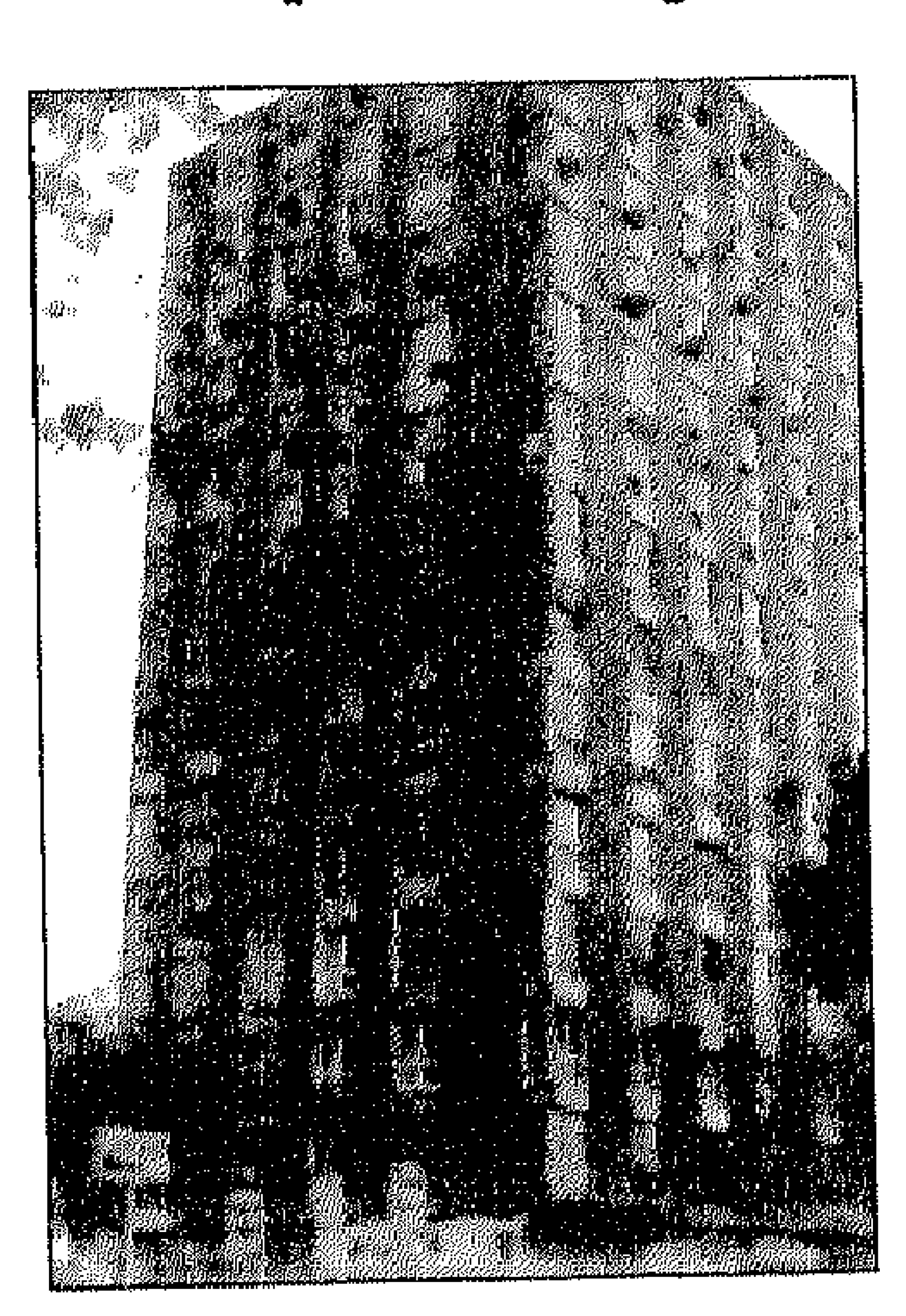
---

(١) أثبتت الأبحاث أن الزجاج ينفذ الحرارة ٣٢ ضعف ما في طوب بسُمك ٢٥ سم ، ويحتفظ بها فلا ينفذها للخارج مرة أخرى . (أ. د. بهاء بكري ١٩٨١م)



شكل (٢)

مبنى إداري بشارع أحمد عرابي - بحي المهندسين بالقاهرة تصميم الفتحات واحد في المبنيين ، وبينما قلّت نسب الفتحات في المبنى الإداري (يحتوي على مقر جامعة حلوان) زادت نسب الفتحات في المبنى السكني ، مما يفقد التصميم منطقيته .



مبنى إداري بشارع أحمد عرابي بالقاهرة .

- ثبت أن تجميع مئات العائلات ، وبالتالي الآلاف من الأفراد في مجمع سكني واحد له أضرار متعددة ، فيحدث في بعض الأحيان ارتفاع معدل الجريمة ، والإصابة بالأمراض العصبية [1] ، وافتقاد روح المودة ؛ لصعوبة تآلف عدد كبير من السكان ، وافتقاد الشعور بالأمان ؛ لصعوبة التمييز بين سكان العمارة والأغراب .

(١) ذكر العالم « أنطون شيندر » رئيس معهد « بيولوجيا البناء » بولاية بافاريا الألمانية أن السكن في المباني الحديثة يؤدي في بعض الأحيان للأرق والاضطرابات العصبية ، وهو يعتقد أن ٩٠٪ من سكان المدن الصناعية يعانون من أمراض ، بسبب الإسكان ، وإغفال ظروف البيئة (وزيري / ١٩٨٧م) .

- ارتفاع الكثافة السكانية في مشاريع الإسكان التي تحتوي على ناطحات سحاب ، والتي وصلت إلى ٦٠٠ فرد / فدان [١] يؤدي إلى التعرض لكارثة في حالات الطوارئ كالحرائق ، والحروب ، والكوارث الطبيعية [٢] .

- الفراغ المشترك بين عدة شقق كان مصدرًا للإزعاج نتيجة اتخاذ الأطفال له كملاعب .

- وجود الأسواق التجارية والجراجات في نفس المبنى مع الوحدات السكنية ينزع الهدوء والأمان من قاطنيه ، مما يفقد المسكن معناه .

- « مركز دافا » بميدان سفنكس بحي المهندسين بالقاهرة يحتوي على مجمع سكني ، وسوق تجاري يحتل طابقين ، بالإضافة لفرع بنك مصر ، وعدة عيادات للأطباء ، ومركز أشعة وموجات فوق صوتية ، وباستعمال نفس المداخل وعناصر الاتصال الرأسية ؛ يؤدي إلى خلط الاستعمال والمستعملين .

- إساءة تصميم واستغلال المناطق المفتوحة في الأحياء الاقتصادية ، وإهمال صيانتها ؛ أدى إلى تحول هذه المناطق المفتوحة إلى مواقع لتراكم القمامة والمخلفات ؛ وبالتالي انتشار الأمراض ، أو إلى حالات للتعديات ، ووضع اليد ، والبناء غير المرخص ، حتى إن وحدات الإدارة المحلية في حي إمبابة بالقاهرة قامت ببناء محلات تجارية في هذه الفراغات للتخلص من مشاكل تدهورها ، فنتج عن ذلك وضع أكثر سوءًا يتعدى على خصوصيات السكان .

- إن كثيرًا من مباني الطراز الدولي في مصر لا تمثل سوى مجرد خروج على التشكيلات التقليدية بتشكيلات مستوردة بهدف إثارة الشعور بالانبهار ، وذلك بدون دراسات للجدوى الاقتصادية ، أو الظروف البيئية ، أو نوعية المستعملين ، وما يبعث فيهم الشعور بالرضا ، أو القلق والتوتر ، فمبنى « كايرو بلازا » شكل (٣) على طريق كورنيش النيل بالقاهرة هو مبنى قاتم اللون وموحش ، حتى إن بعض المارة من أمامه يعبرون الطريق إلى الرصيف الأوسط ، ثم يعودون لاستكمال سيرهم بعد تخطيه .

فمعرفة الإنسان بالتكنولوجيا لا تعني حتمية استخدامها ، فقد ذكر رابو بور : أنه على الرغم من معرفة قدماء المصريين بالقبو ، فإنهم نادرًا ما استخدموه ؛ لأنه لا يتفق مع

---

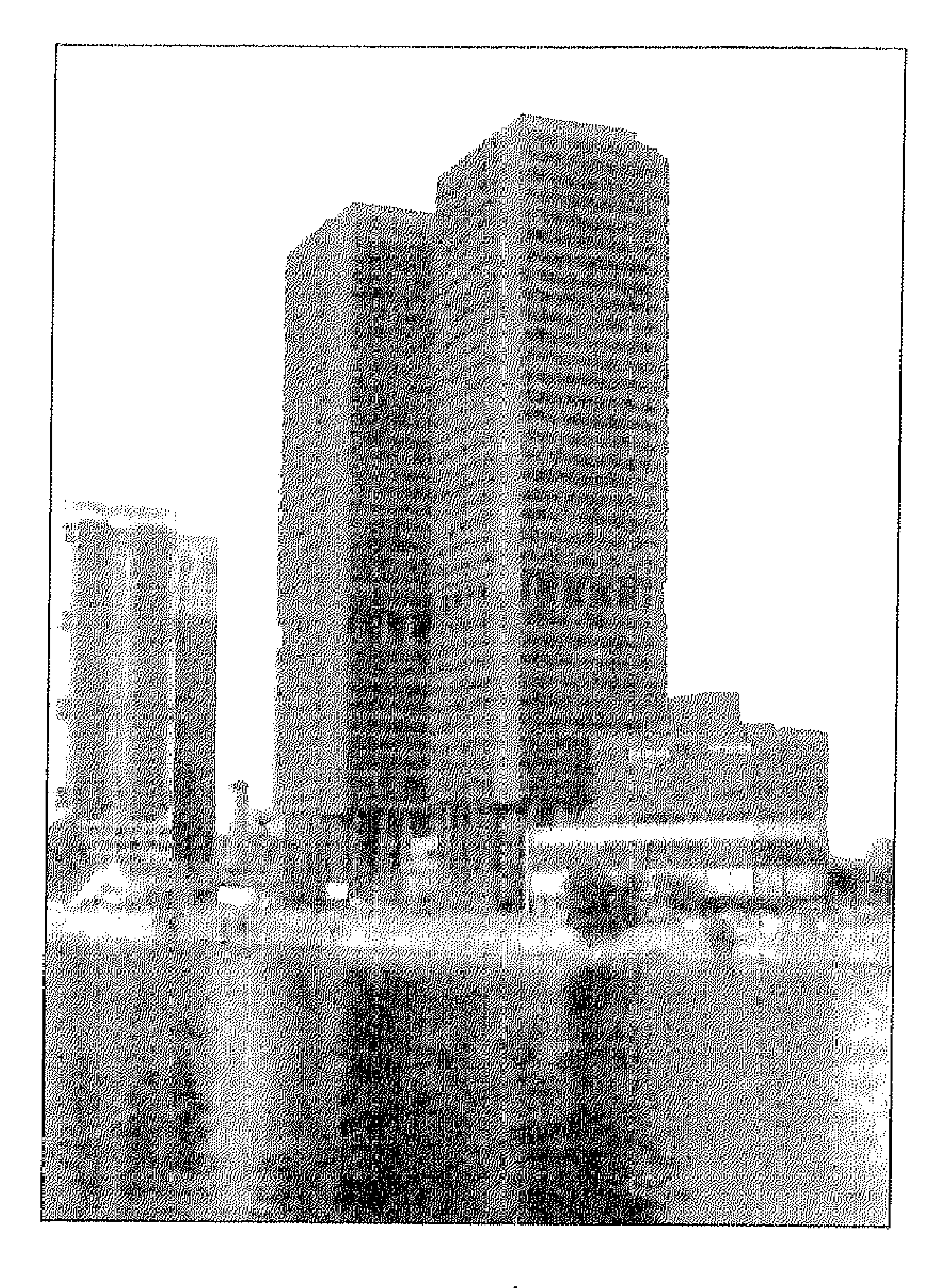
(١) د . حازم إبراهيم « الأحياء المختلفة الاستثمارية » مجلة عالم البناء ١٩٨٧م .

(٢) أقصى كثافة سكانية في أوروبا هي ١٥٠ شخص / فدان بمدينة لندن .

أفكارهم ، وآرائهم ، ونظرتهم للمبنى .

ولم يقف الأمر عند اقتباس الطراز الدولي ، ولكن تعداه إلى اقتباس بعض قوانين البناء الغربية ، ووضعها في قوانين بنائنا ، والتي تشكل قواعد صارمة لتنظيم عملية التصميم المعماري ، يحاسب على مخالفتها أمام القانون . فمن ضمن البنود الرئيسية في قانون المباني المصري : البند الذي يسمح بأن يكون « ارتفاع المبنى مثل ونصف عرض الشارع » ، فهذا القانون قد استعار الحد الأقصى للارتفاع من اشتراطات المباني بجزء صغير من منطقة وسط المدينة بباريس ، وعند تطبيق هذا القانون في مصر ، لم يراع المشرع أن زاوية ميل الشمس شتاءً هي ٣٧° مع الأفقي في منتصف شهر كانون الأول / ديسمبر في وقت الظهيرة عند خط عرض ٣٠° شمالاً المار بالقاهرة ؛ مما يؤدي إلى عدم دخول أشعة الشمس طوال أيام الشتاء إلى النصف السفلي للمبنى المقابل ، ولا يخفى ما في ذلك من أضرار بالصحة العامة شكل (٤) ، وقد اتضح أنه لإمكان دخول أشعة الشمس إلى الأدوار السفلى للمباني ، يجب أن لا يتجاوز ارتفاع المبنى ٣ / ٤ مثل عرض الشارع ، أي نصف الارتفاع الذي يسمح به القانون الحالي ، أي أن اقتباس قوانين بناء من العالم الغربي بدون دراسة ظروف البيئة والمستعملين ؛ أدى إلى عدم توفير الشروط الصحية لنسبة كبيرة جدًّا من المساكن في مصر .

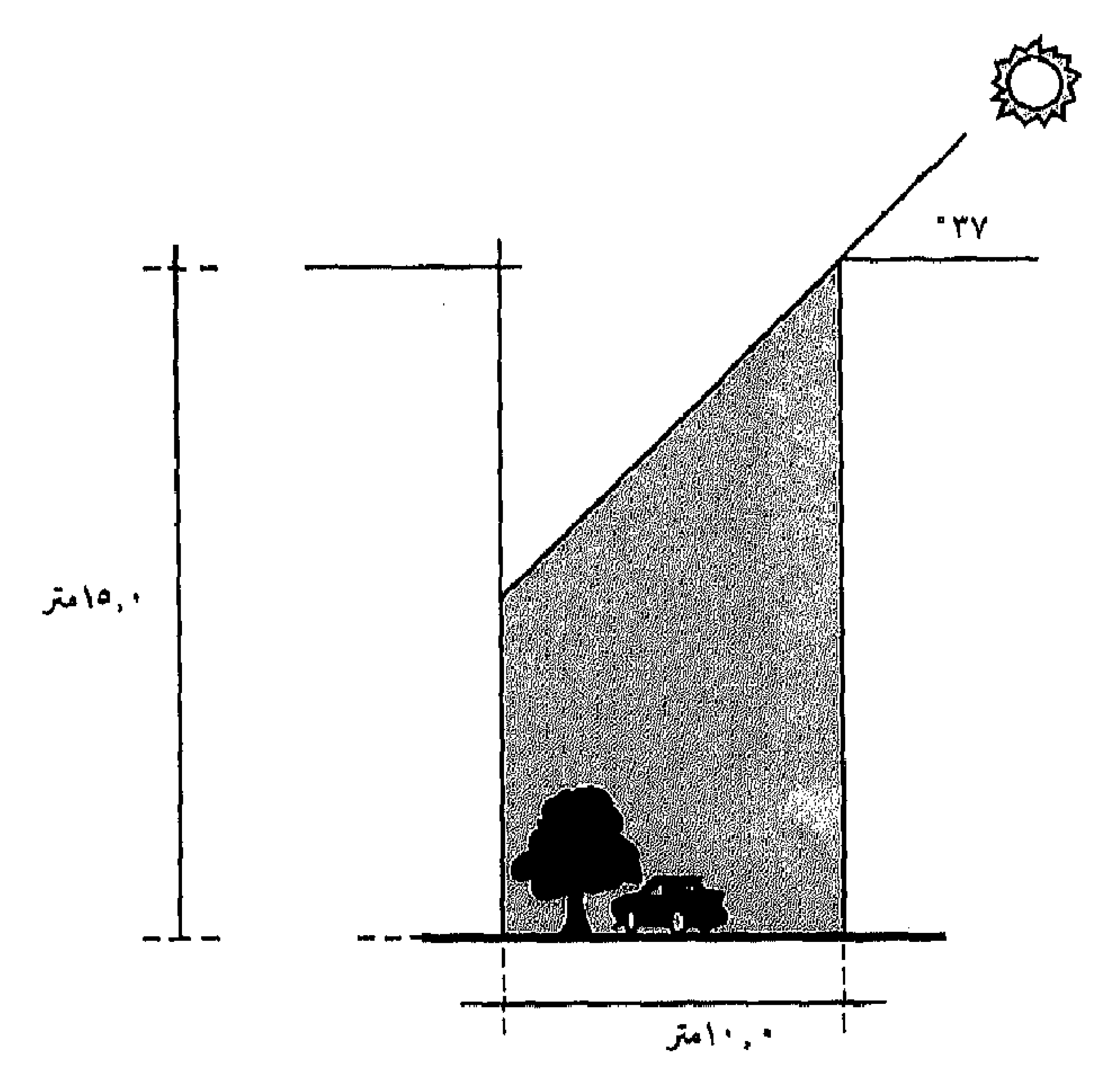
وكذلك زين العالم الغربي للحكومات الشرقية إنفاق ثرواتها في بناء مدن جديدة تتبنى النظريات الغربية الحديثة ، على الرغم من التعارض بين المفاهيم الاجتماعية والظروف البيئية ؛ فالمدينة الغربية المعاصرة يعتمد تصميمها على تكوين الفكرة مقدمًا ، وفرضها على التشكيل ، بينما المدينة العربية التقليدية تعتمد في تصميمها على عادات الاستعمال لقاطنيها ، والعرف الاجتماعي السائد ، وقواعد السلوك للسكان ، وتغير هذه العناصر هو الذي يتحكم في أي تغيير بالنسبة للتصميم ، وعلى هذا ؛ فتصميم المدينة المعاصرة يضع مفاهيم معينة للاستعمال لا تكون بالضرورة متطابقة مع قواعد الاستعمال المقبولة للسكان ، فيؤدي ذلك إلى ازدواجية في القرارات بين الهيئات ، أو إلى تحدي السكان لتلك القواعد الموضوعة ، على سبيل المثال : أشكال (٥) .



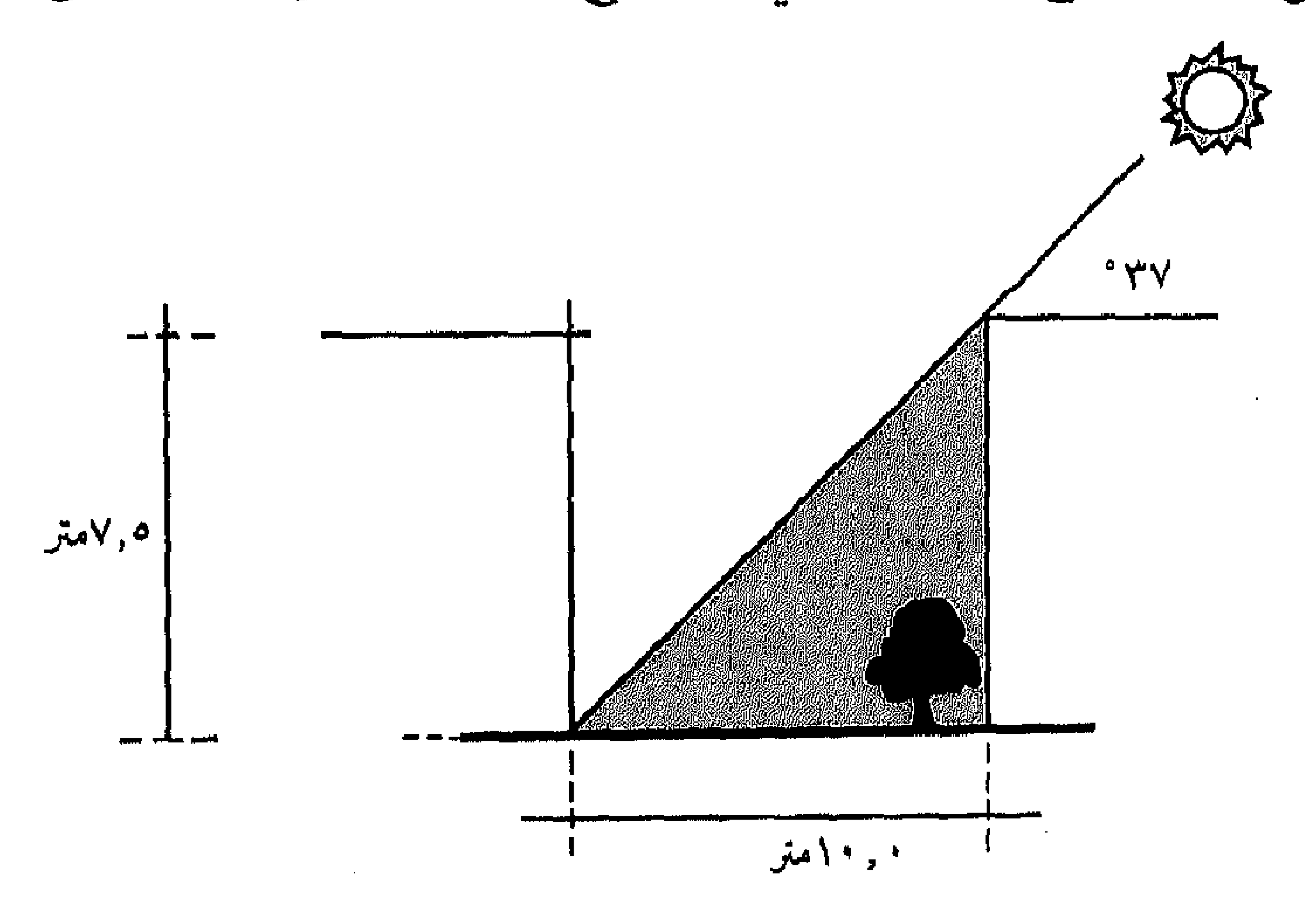
شكل (٣)

مبنى كايرو بلازا - كورنيش النيل بالقاهرة .

وهو مبنى إداري قاتم اللون ، ويمثل الاتجاه لاستيراد كل ما هو جديد وغريب وغير مألوف على البيئة المصرية .



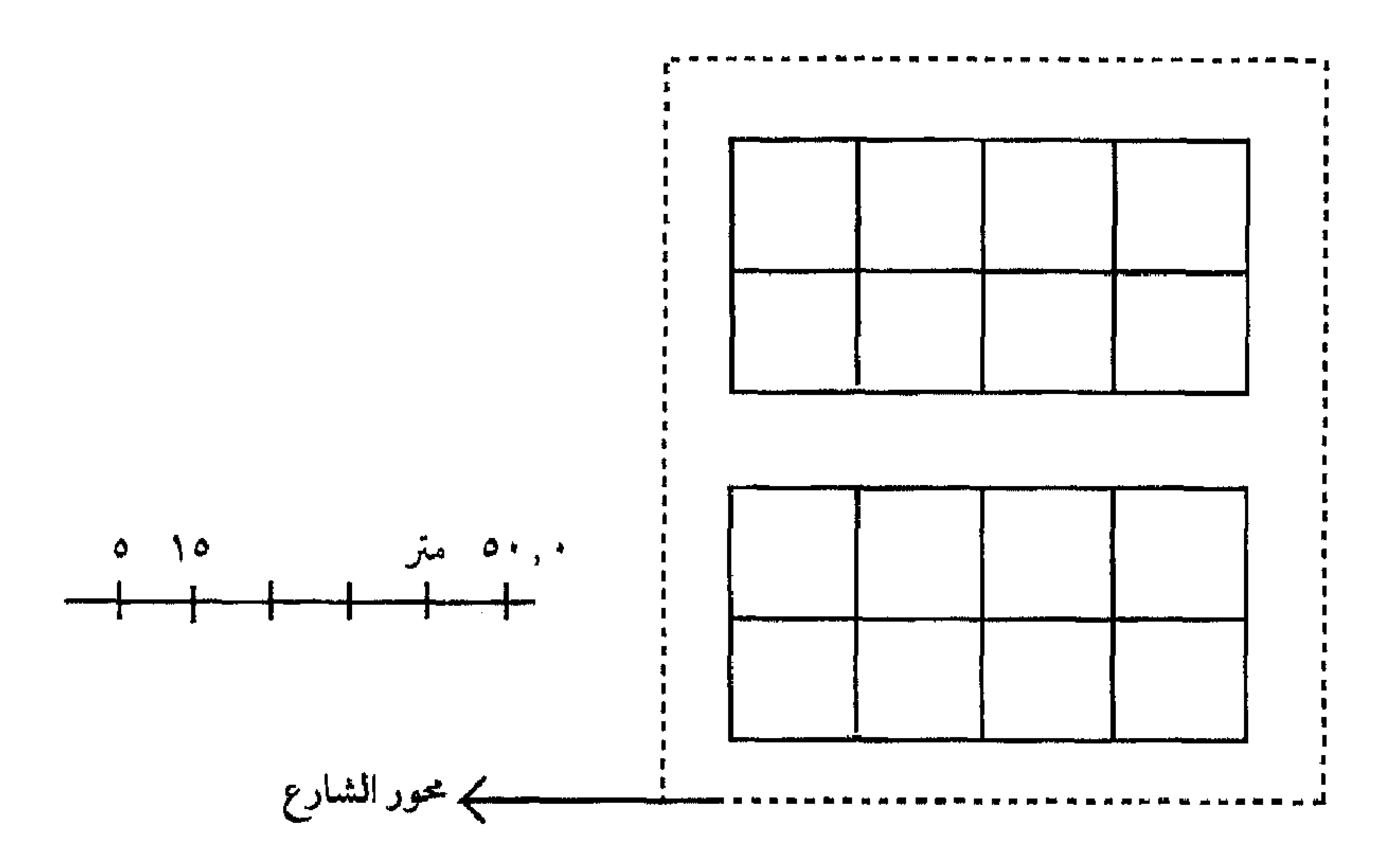
الارتفاع الذي يسمح به قانون المباني لا يسمح بدخول الشمس لنصف المبنى المقابل .



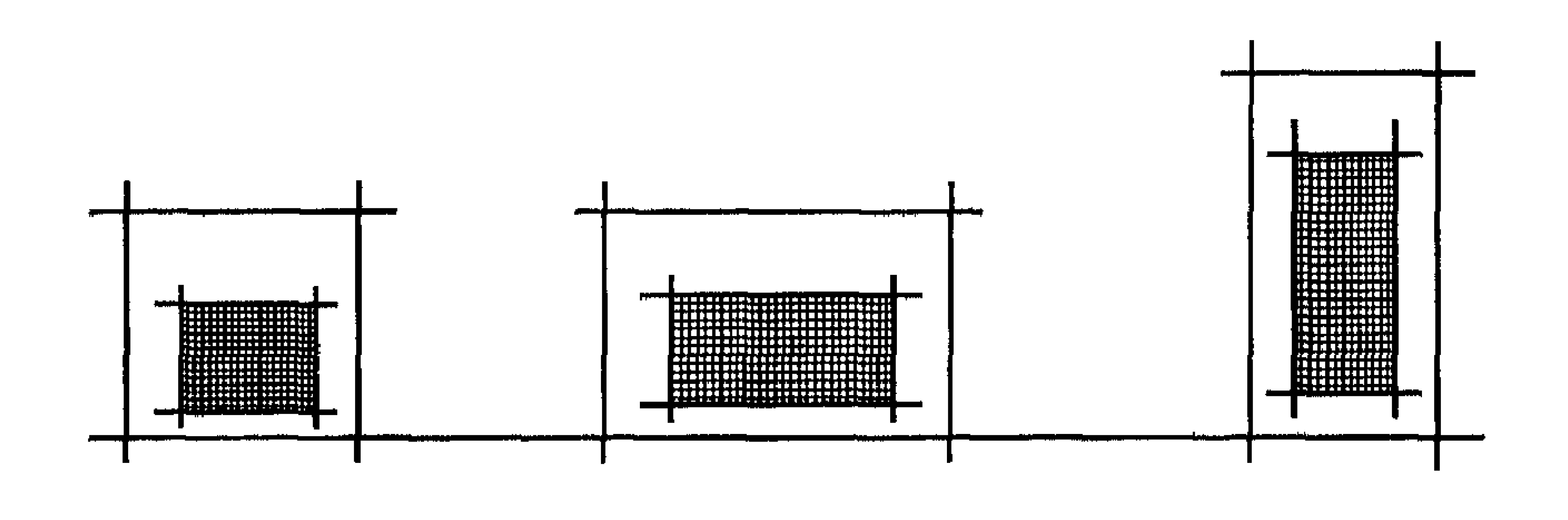
شكل (٤)

الارتفاع الذي يسمح بدخول الشمس للمبنى المقابل .

مقارنة بين ما يسمح به قانون المباني في مصر وما يجب أن تكون عليه الارتفاعات المسموح بها .

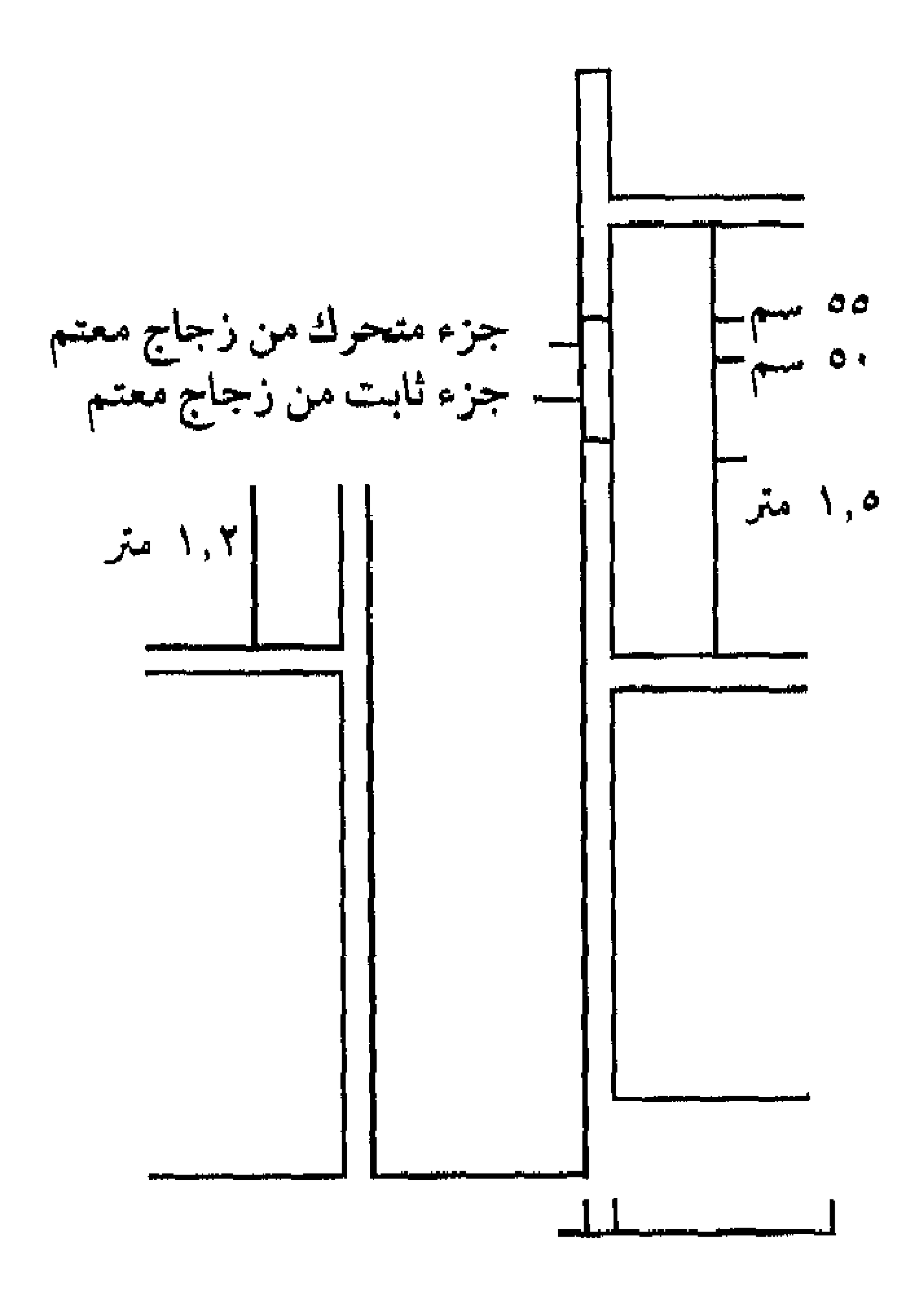


نموذج لتقسيم الأراضي في المناطق السكنية لمسطح ١ هكتار ، وتحتوي على ١٦ قطعة سكنية ، مساحة كل منها ٤٠٠ متر٢ ، ويحيط بها مجموعة من الشوارع بمتوسط عرض ١٠ : ٢٠م .



(شكل ٥)

نموذج لتحديد الجزء المبني من قطعة الأرض في ثلاث قطع أراضي بمسطحات ٤٠٠ : ٦٠٠ م٢ ، ويلاحظ فرض ارتدادات خارجية من الجهات الأربع لقطعة الأرض .



قطاع يوضح معالجة النافذة لحماية الخصوصية بعمل فتحة النافذة على ارتفاع ١,٥ م مع انقسامه جزأين : جزء ثابت من زجاج معتم بارتفاع ٥٠ سم ، وجزء متحرك من زجاج معتم بارتفاع ٥٥ سم .

قامت مجموعة استشارية من أثينا تحت إشراف المهندس دوكسيادس بوضع مخطط تصميمي لمدينة الرياض عام ١٩٧٠م ، وقد اهتمت الاشتراطات البنائية والتخطيطية التي وضعتها تلك المجموعة بصفة أساسية بتحديد الكثافة السكانية ، وارتفاعات المباني ، وعرض الشوارع ، وفرض ارتدادات خارجية للمبنى عن حدود قطعة الأرض ، وتقسيم استعمالات الأراضي وغيرها ، وتجاهل عادات وتقاليد المجتمع والعرف الاجتماعي السائد .

وقد أدى التنفيذ الفعلي لاشتراطات البناء إلى وضع يتعدى بشدة على خصوصيات السكان ، ولا يحترم الظروف البيئية لمدينة الرياض ، وبمرور الوقت امتد ذلك الوضع ليشمل كل مدن السعودية ، وقد لجأ السكان الذين رفضوا التعدي على خصوصياتهم إلى بديلين :

أ - اللجوء للقضاء لرفع شكاوى ضد جيرانهم ، وقد استمرت المحاكم في السعودية في إصدار أحكام في معظم القضايا بأنه ليس من حق أحد التعدي على خصوصية جاره ، مع إهمال متطلبات التخطيط وتعليمات البلدية ، مع إصدار أحكام تلزم الجار

بالمحافظة على خصوصية جاره ، ومثال ذلك : قضية رفعت في صفر ١٤٠٠ كانون الثاني / يناير ١٩٨٠م ، وهي تخص منزل توفرت له شروط الارتدادات التي نص عليها المخطط ، وأجيز تصميمه من قبل البلدية ، وقد قدم جاره شكوى ؛ لأن هذه الفتحات - الموجودة في الدور الثاني لمنزل جاره - تتعدى على خصوصيته ، فأمر القاضي المتنازعين بالوصول إلى صلح يرضي الطرفين ، فاستطاعا أن يصلا إلى اتفاق يلزم المالك الجديد بتغيير تصميم النوافذ (شكل - ٦) ، وطبيعة الاتفاق توحي بأنه لو ترك للقاضي الأمر ، لأمر بإغلاق النوافذ .

ب - البديل الثاني : لجوء العديد من سكان الفيلات المتجاورة ، والتي تشترك في سور ترتد كل اثنتان عنه بمسافة - تبعًا لمتطلبات التخطيط - فينتج عن ذلك فراغ ، فلكي يتمكن أحدهما من استعمال هذا الفراغ بدون أن يكون مرئيًا من جاره ، قام باستعمال إطار من الحديد ، ومسطح من البلاستيك يمتد أعلى السور الفاصل .

وعلى هذا فاقتباس طرز تصميمية من العالم الغربي ، أو قوانين منظمة لعملية التصميم المعماري ، أو نظريات تخطيطية بدون دراسة البيئة واحتياجات السكان ، أثبت عدم نجاحه ، فإذا فكرنا في إيجاد بديل للطراز الدولي ، والنظريات الغربية ، يناسب مجتمعنا ببيئته المميزة له وتقاليده ، وقيمه ، وسلوكيات أفراده ، ويستجيب لاحتياجاته ، سنجد أن الدين الإسلامي يشكل أهم المعتقدات التي تخلق اتجاهات متشابهة لاحتياجات المستعملين وسلوكياتهم ، كما أن توجيهاته تضع أقوى الأسس المشتركة بين أفراد مجتمعنا المصري والإسلامي .

* * *

فهل تعرضت تعاليم الإسلام بتوجيهات محددة تؤثر على تصميم المسكن ؟ وما هي تلك التوجيهات ؟ وكيف نترجمها إلى أسس تصميمية ؟

إن الشريعة الإسلامية شريعة متكاملة ، فقد اهتمت بتنظيم شتى شؤون حياة الإنسان المسلم ، ولم تقتصر على تحديد نوعية العبادات له ، وذلك مثل : أمور الزواج ، والطلاق ، والميراث ، والتجارة ، والمعاملات الاجتماعية ، ومن ضمن تلك الأمور الحياتية وجدت توجيهات اجتماعية يمكن ترجمتها إلى أسس تصميمية ، تؤثر لحد كبير على التصميم المعماري والتشكيل الفراغي للمسكن - كأحد أنماط العمارة على سبيل المثال - وهذا الاتجاه المتمثل في دراسة تعاليم الإسلام الاجتماعية المؤثرة على التصميم المعماري ،

وترجمتها لأسس تصميمية ، لتشكل الخطوط العريضة لطراز محلي معماري لمجتمعنا الإسلامي ، هذا الاتجاه على الرغم من أنه الاتجاه المنطقي لنا كشعب مسلم يجعل من القرآن الكريم دستورًا لحياته ، وتنص إحدى آياته على ذلك :

قال تعالى : ﴿ وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥٓ أَمْرًا أَن يَكُونَ لَهُمُ ٱلْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ ﴾ [الأحزاب : ٣٦] .

إلا أن هذا الاتجاه حديث الظهور ، والاهتمام به ينحصر في قلة قليلة جدًّا على مستوى العالم الإسلامي ككل ، ولا يزال الموضوع يحتاج إلى المزيد من بذل الجهد والدراسة الجادة ، لإجلاء جميع جوانبه ، ووضع أسس تصميمية لطراز محلي معماري ، يلبي احتياجات الإنسان المسلم ، ويتناسب مع الشريعة الإسلامية .

وكمحاولة متواضعة لتلخيص أهم تعاليم الإسلام الاجتماعية التي تؤثر على تصميم المسكن نجد أنها :

١ - احترام الخصوصية وستر العورات :

فالخصوصية من المفاهيم ذات التعريفات والمستويات المتعددة [(١)] والتي تختلف من مجتمع لآخر . وفي مجتمعنا الإسلامي ، فإن للمرأة وضعًا خاصًّا ، فقد أمر اللَّه – سبحانه – النساء بارتداء الحجاب أمام الرجال الغرباء [(٢)] ، مما يجعل للخصوصية أهمية قصوى في التصميم ، بالإضافة للعديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تحثُّ على احترام خصوصية المسلم في داره ، وتنهى عن تتبع عوراته [(٣)] .

والخصوصية على مستوى المساكن يمكن معالجتها عن طريق معالجة الفتحات الخارجية ويتم بعدة وسائل ، منها :

أ – التحكم في ارتفاع الفتحة ذاتها .

ب – معالجة الفتحات بتطويع التكنولوجيا كما في (الأشكال : (٧) ، (٨)) .

(١) أغلب تعريفات الخصوصية تدور حول فكرتين : (أ) فكرة الانعزال ، وتجنب المعاملات الاجتماعية . (ب) فكرة تحديد أو تنظيم أو التحكم في المعاملات الاجتماعية (م. ماجدة عبيد « التطور الاجتماعي في مصر » القاهرة : ١٩٨٦م ، ص ٤٦) .

(٢) قال تعالى : ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ قُل لِّأَزْوَٰجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَآءِ ٱلْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِن جَلَٰبِيبِهِنَّ ۚ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰٓ أَن يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ ۗ وَكَانَ ٱللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا ﴾ [الأحزاب : ٥٩] .

(٣) قال تعالى : ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لَا تَدْخُلُوا۟ بُيُوتًا غَيْرَ بُيُوتِكُمْ حَتَّىٰ تَسْتَأْنِسُوا۟ وَتُسَلِّمُوا۟ عَلَىٰٓ أَهْلِهَا ۚ ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴾ [النور : ٢٧] .

جـ - تبادل الواجهات مما يؤدي لزيادة مسافات الرؤية (شكل - (٩)) ، وغيرها .

أما الخصوصية على المستوى الداخلي للمسكن فتتحقق عن طريق :

أ - معاجة المدخل الخارجي : عن طريق وجود قاعة مدخل - شبه مغلقة - تقوم بالتوزيع على فراغات المسكن ، لعدم التعدي على خصوصية حركة أهل المسكن .

ب - توفير أماكن لاستقبال الضيوف الرجال بعيدًا عن حركة أهل المسكن .

جـ - التوجيه الداخلي للمسكن ، فمن الممكن أن تطل فراغات المسكن على (تراسات) مزروعة تتجه لقلب الوحدة السكنية بدلًا من الشوارع المحيطة ، كما يمكن أن تحتوي وحدات سكنية من ثلاثة أدوار على فناء داخلي ، مع معالجة خطوط الرؤية (شكل - ١٠) .

د - ضرورة الفصل بين نوم الوالدين والأبناء ، وكذلك ضرورة الفصل بين نوم البنين والبنات بعد سن البلوغ ، مما يؤكد أهمية توفير مرونة الامتداد المستقبلي للوحدة .

٢ - مراعاة الجوانب الاقتصادية والدعوة لعدم الإسراف :

حرص الإسلام على غرس قيم التجرد والتقشف ، حتى مع سعة الرزق في روح معتنقيه ؛ خشية أن ينغمس المجتمع الإسلامي في البذخ فتنهار قوته وحضارته ، والإسلام يعتبر الإنفاق في شؤون البناء من الأمور الحسَّاسة ، فإذا تجاوز الإنفاق أداء وظيفة المبنى يدخل في نطاق التبذير (١) ، ويخرج بأموال المسلمين عن دورة الاقتصاد الموجه لبناء المجتمع (٢) ، وعلى هذا فجميع دراسات الجدوى الاقتصادية ، والدعوة لاستخدام مواد محلية - الأقل تكلفة - مع الاعتدال في استخدام عناصر النمو الخارجي يتمشى مع تعاليم الإسلام .

٣ - الحثُّ على البساطة ، والنهي عن المغالاة في الزخارف :

أباح الإسلام التزيين والتجميل كمبدأ عام ، سواء تزيين النفس ، أو الملبس ، أو المسكن (٣) ، وإنْ وضع شروطًا حتى يضمن عدم الغلوّ (٤) في هذا التزيين كما أن

---

(١) التبذير كما يفسره « ابن مسعود » هو : « الإنفاق في غير حق » (سيد قطب ، في ظلال القرآن ١٩٧٤م) .

(٢) قال تعالى : ﴿ أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ آيَةً تَعْبَثُونَ ۝ وَتَتَّخِذُونَ مَصَانِعَ لَعَلَّكُمْ تَخْلُدُونَ ﴾ [الشعراء: ١٢٨، ١٢٩] .
المعنى : ينذر سيدنا هود قومه من الاهتمام بالبناء ، وزيادة عناصره ، كأنهم سيعيشون عمرًا طويلًا بعمل البناء ، وينسون الحساب في الآخرة .

(٣) قال تعالى : ﴿ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ﴾ [الأعراف: ٣٢] .

(٤) غلا في الأمر غلوًّا أي جاوز حده (الفيروز آبادي / تودي ٨١٧هـ) .

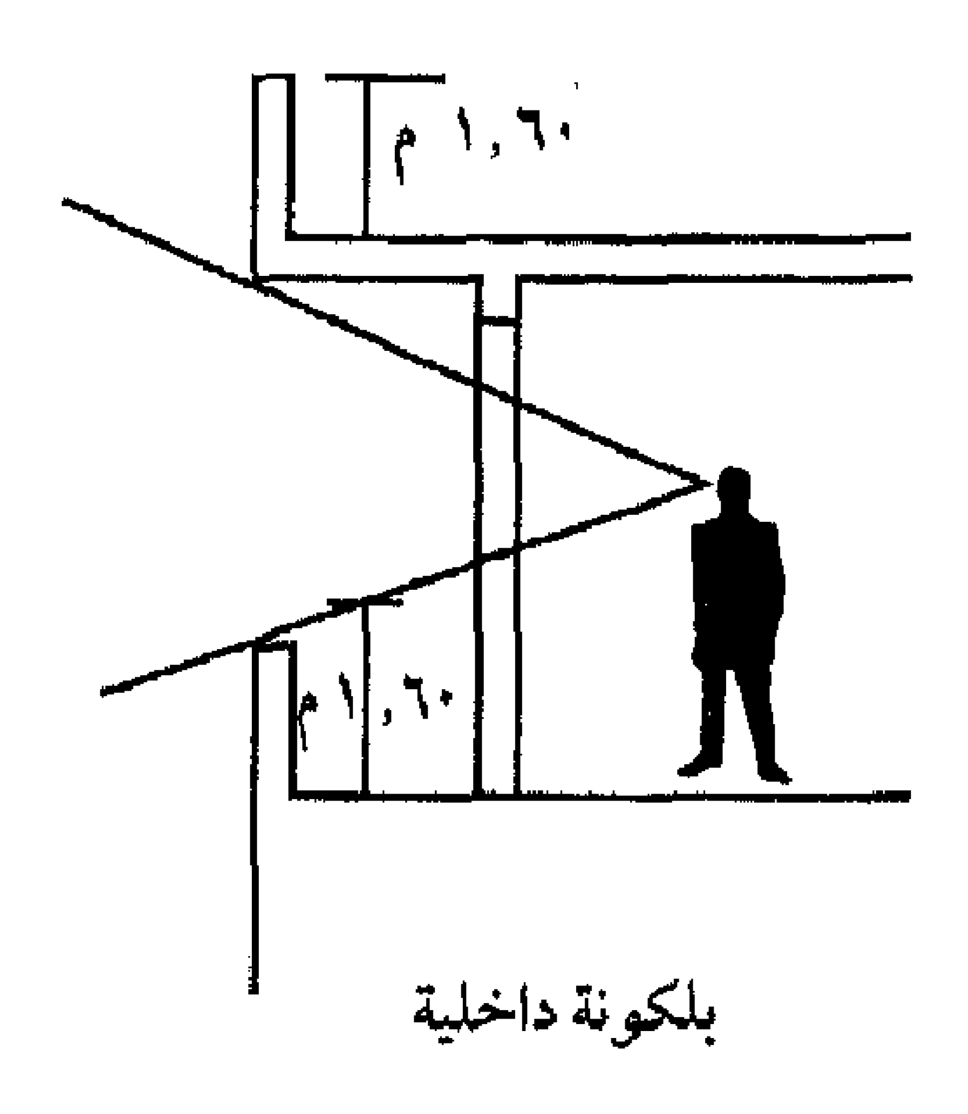
تعاليم الإسلام قد نهت المسلمين عن التماثيل والتصاوير (١) ، وأباحت التحوير والتجريد لكل ما لا نفس به (٢) ؛ ولذلك برع المسلمون في التحوير والتجريد من الأشكال النباتية والهندسية وفنون الخط (٣) .

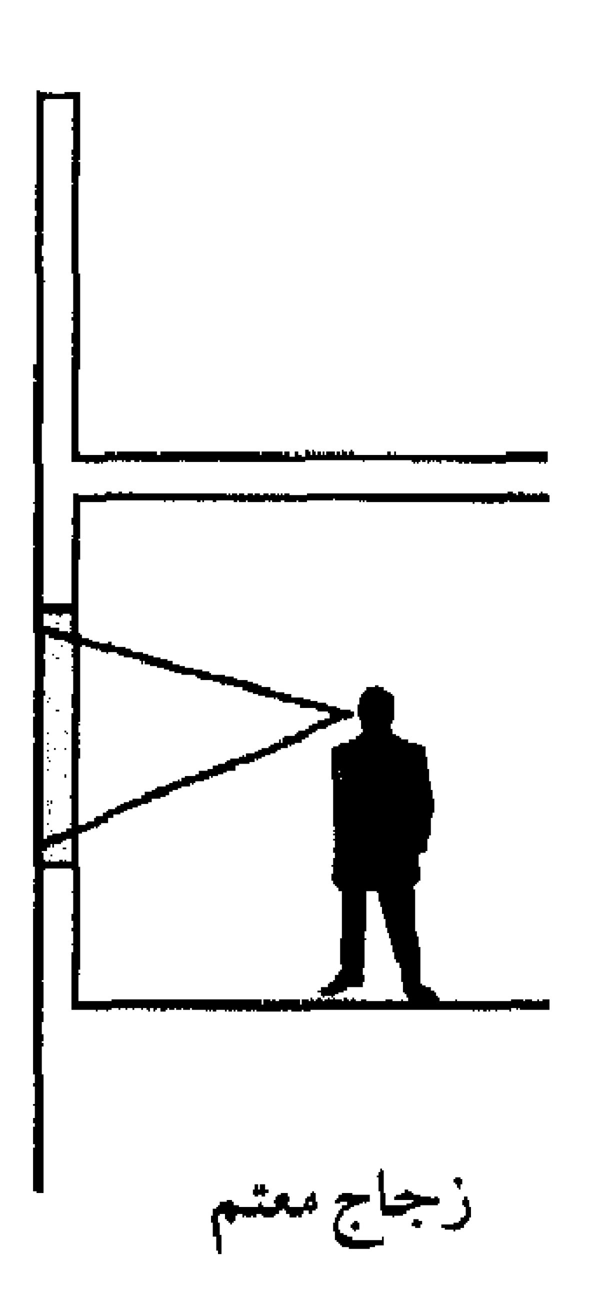
(١) قال رسول الله ﷺ : « دعوا الدنيا لأهلها ، من أخذ منها فوق ما يكفيه أخذ حتفه وهو لا يشعر » (أخرجه البزار عن حديث أنس) .

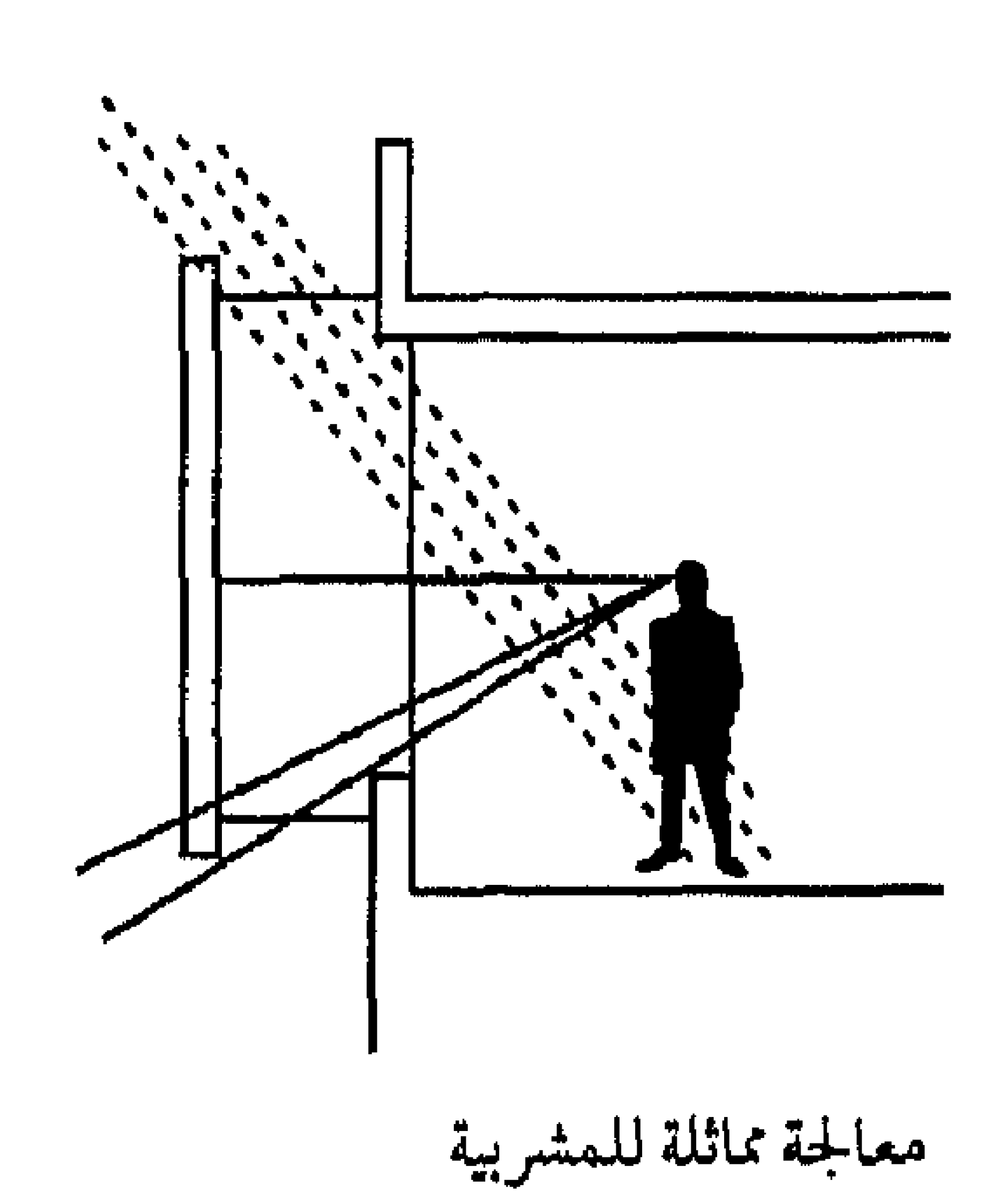
يقول الإمام الشيخ أحمد المقدسي في مختصر منهاج القاصدين في كتاب شرح عجائب القلوب ، في فصل مداخل إبليس في قلب الإنسان : « ومن أبوابه : حب التزيين في المنزل والثياب والأثاث ، فلا يزال يدعو إلى عمارة الدار ، وتزيين سقوفها وحيطانها ، والتزين بالثياب ، فيخسر الإنسان طول عمره في ذلك » .

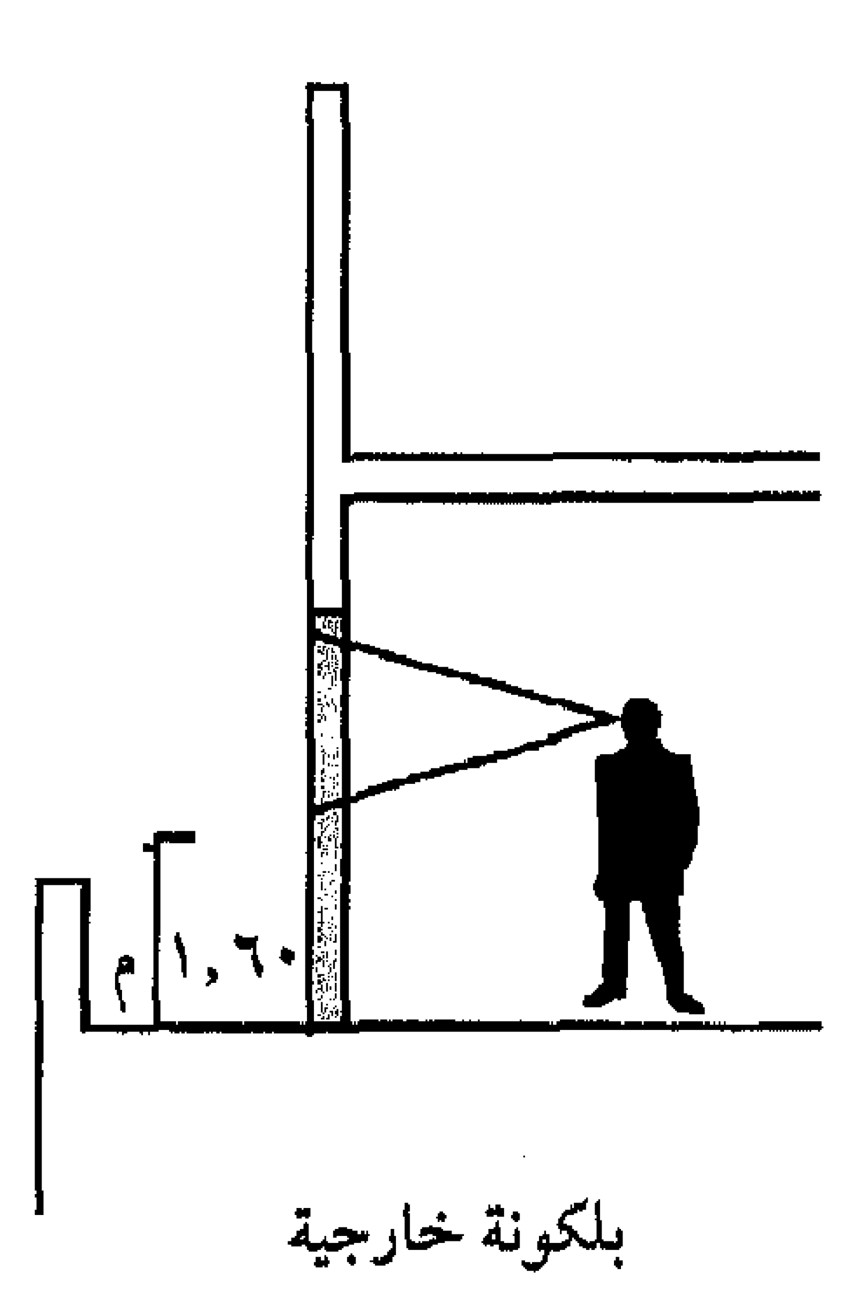
(٢) أفتى ابن عباس رجلًا يعمل في التصوير بأنه سمع من رسول الله ﷺ يقول : « كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفسًا تعذبه في جهنم » وقال : « إن كنت ولا بد فاعلًا فاصنع الشجر وما لا نفس له » .

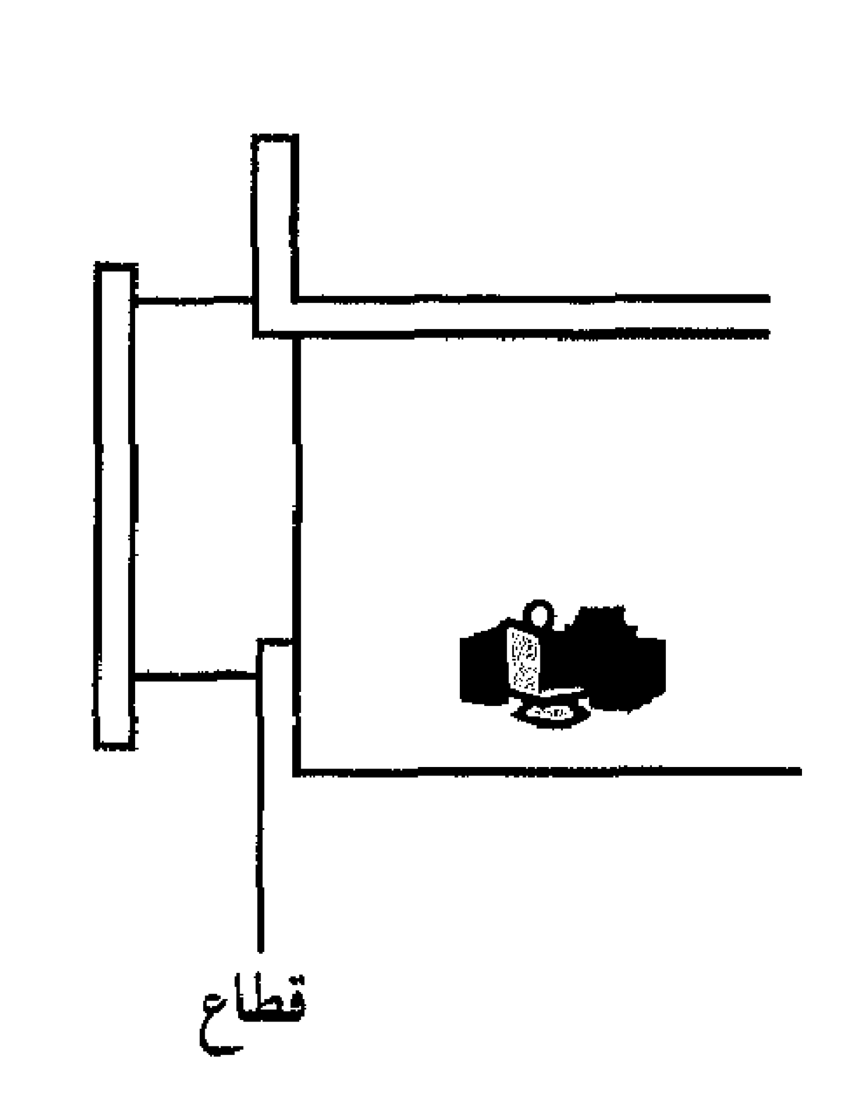
(٣) من الزخارف الخطية ما عرف بالخط الكوفي ، والفارسي ، والديواني .... وغيرها .

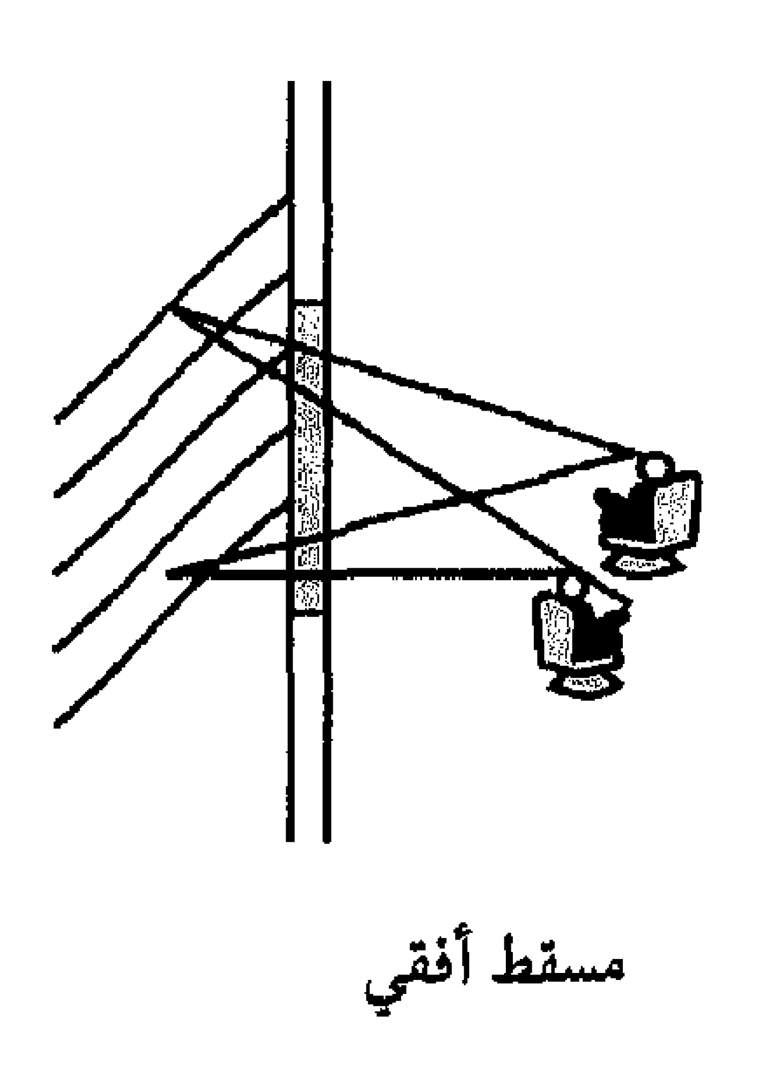










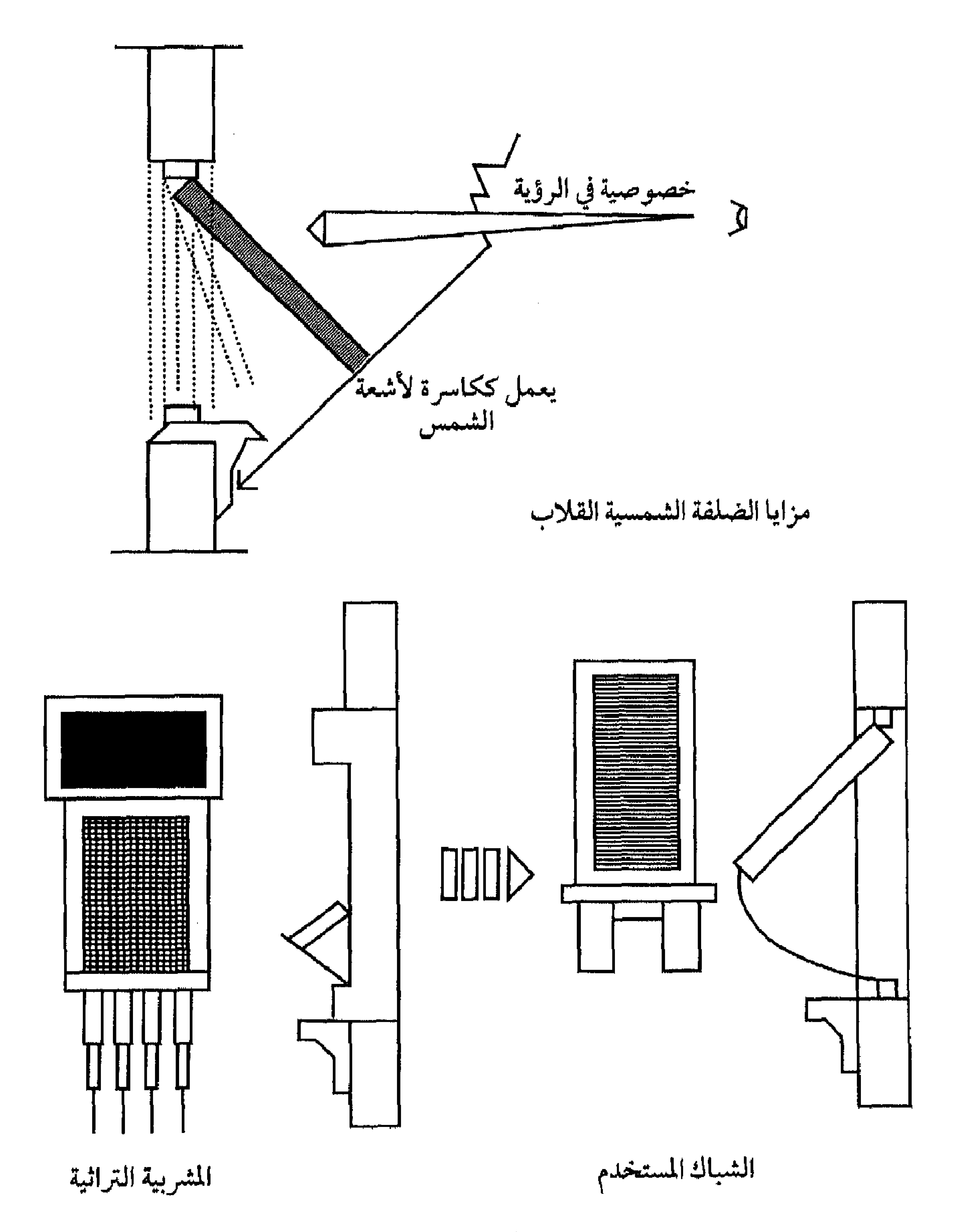


شكل (٧)

استخدام كاسرات الشمس

نماذج معالجات مختلفة للفتحات ؛ للحفاظ على الخصوصية

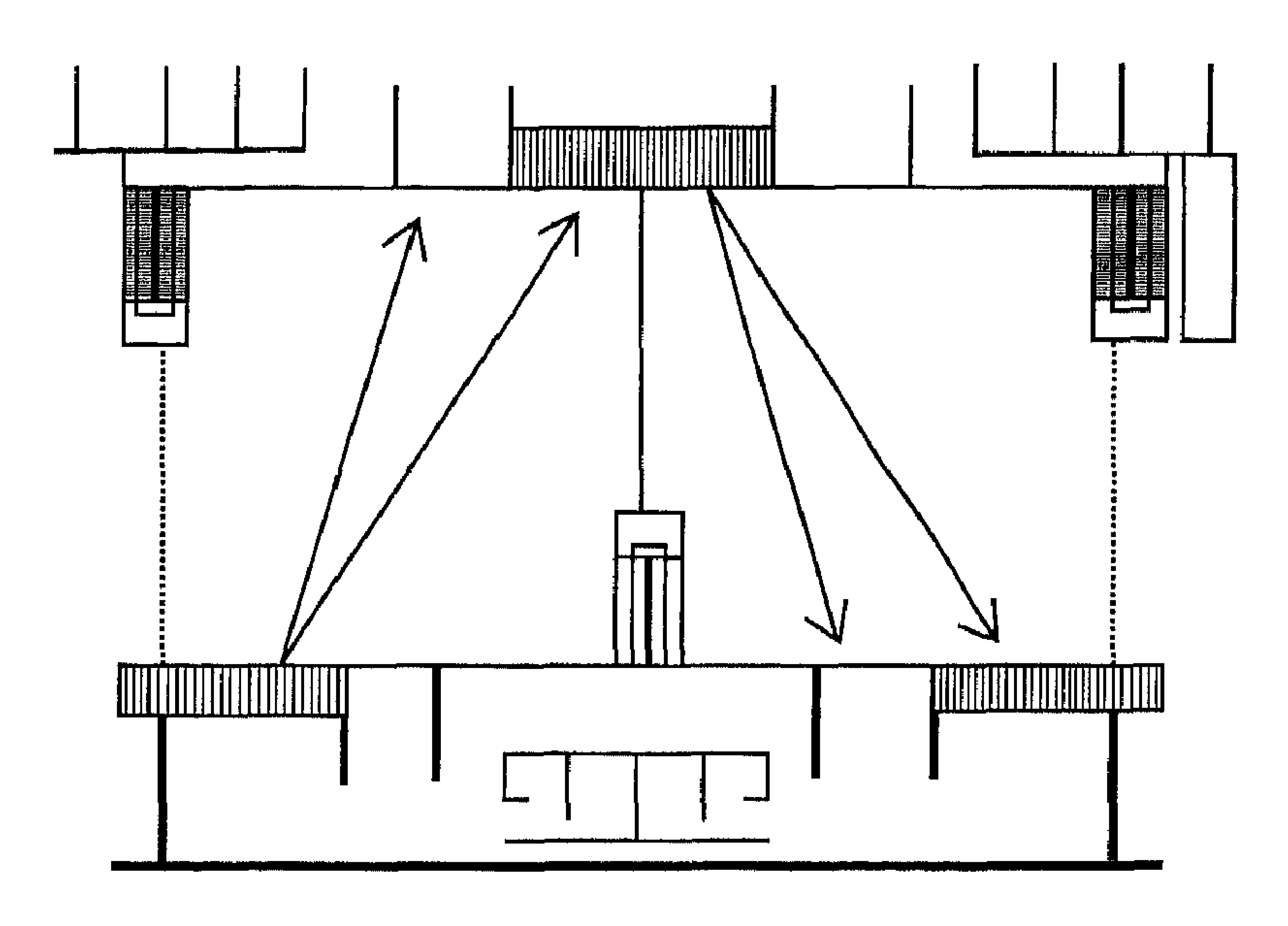
(Al - Hathloul, 1981)



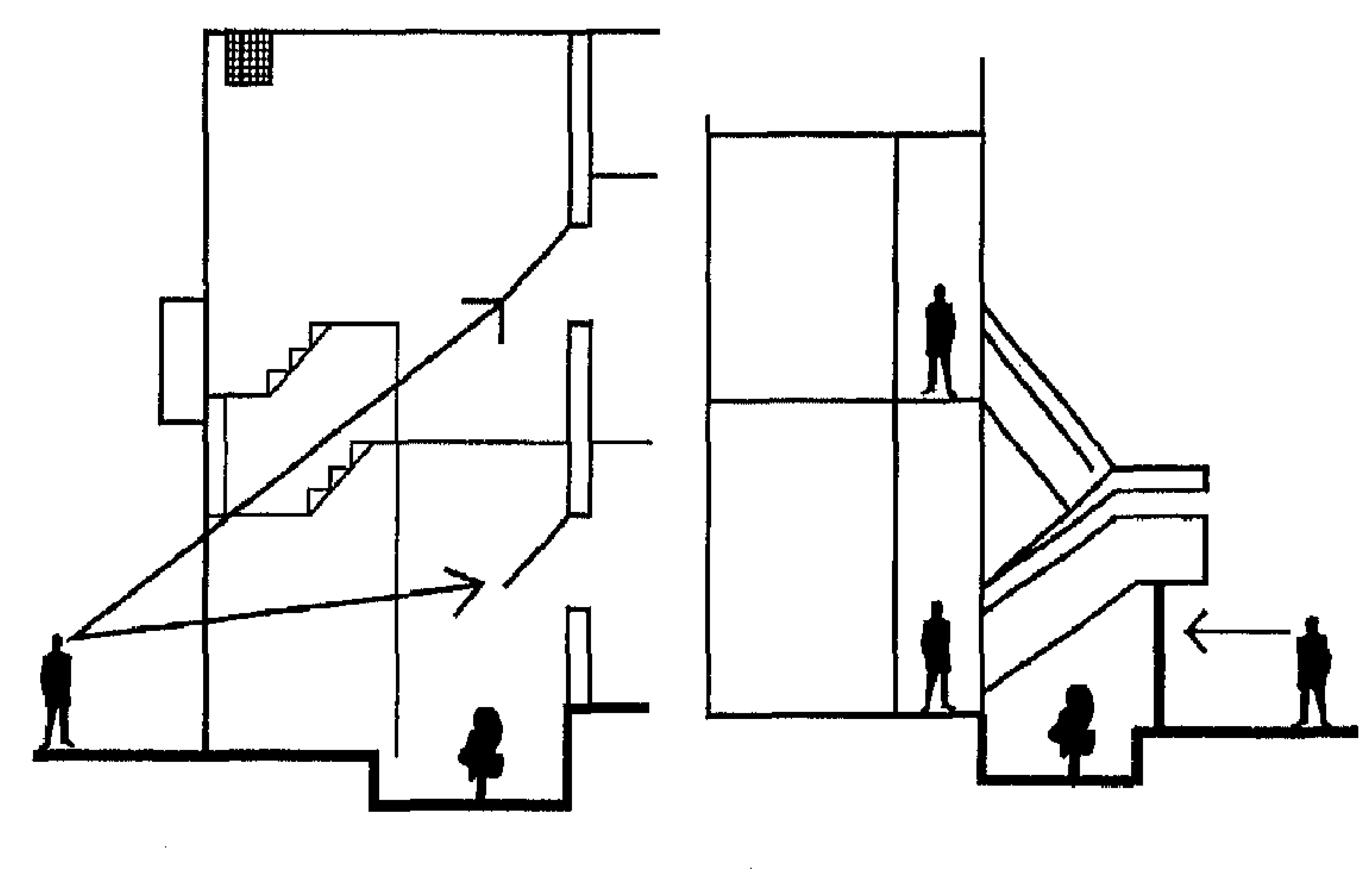
شكل (٨)

إحدى المعالجات المعاصرة المستوحاة من المشربية التراثية ،
وهي فكرة الضلفة الشمسية القلاب للمحافظة على الخصوصية .

أ . د . الشافعي ١٩٨٧م



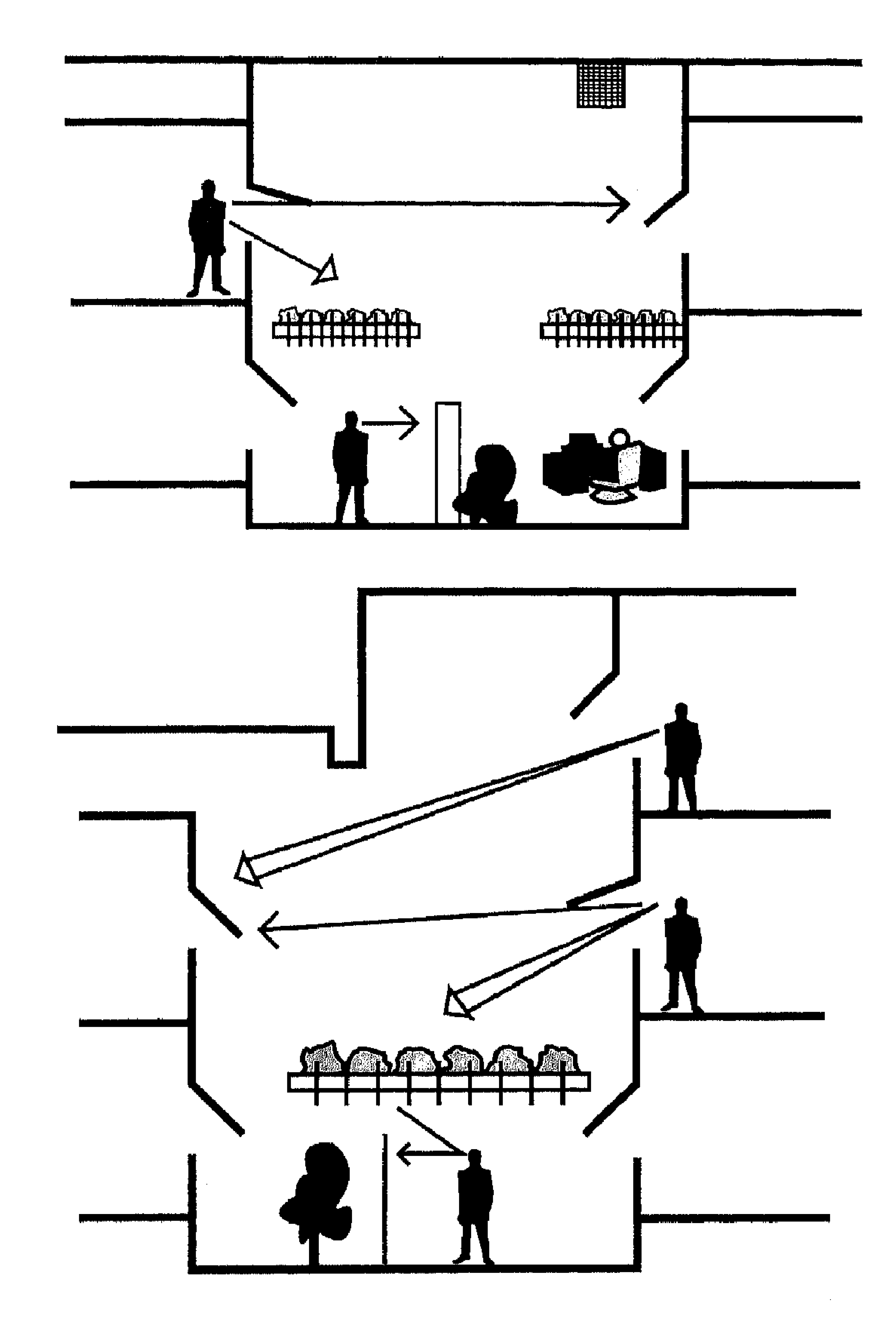
زيادة طول مسافات الرؤيا بين الفتحات ، و (التراسات)
عن طريق تبادل الوجهات المتبع في الموقع العام .



شكل (٩)

السور الخاص بالوحدات السكنية كعامل لتحقيق الخصوصية للوحدات
السكنية للطوابق الأرضية تحقيق الخصوصية خارج الوحدات
معالجات مختلفة لخطوط الرؤيا بين الفتحات للحفاظ على الخصوصية

أ . د . الشافعي ١٩٨٧م



شكل (١٠)

توضيح أسلوب معالجة خطوط الرؤية لتفادي جرح سكان الطابق الأرضي

أ. د. الشافعي ١٩٨٧م

٤ - إباحة الترويح النفسي والتمتع بالقيم الجمالية :

تعاليم الدين الإسلامي لا تتعارض مع الترفيه النفسي أو الجسدي ، ما دام في إطار القيم الإسلامية ، فقد وصَّى رسول الله ﷺ بسعة المسكن على أنها من السعادة [١] ، كما أعطى القرآن الرؤية الجمالية للبيئة المثالية في وصف الجنة [٢] ، مما جعل المسلم يأنس لوجود الحدائق سواء بمسكنه ، أو بالمناطق المحيطة ، فتمثل ذلك في الأفنية الداخلية المزروعة في العصور الأولى ، أو حتى بعد تعدد الطوابق ، احتوت بعض المباني على حدائق مزروعة ومزودة بنافورة ، أو أن يملأ (التراسات) بأصص الزرع والرياحين ، فوجود الحدائق والمزروعات في المنزل أو المناطق المحيطة ليس وسائل كمالية أو رفاهية زائدة عن الحد ، بل إن لها دورًا كبيرًا في الترويح النفسي ، وتجديد القدرة على مواصلة السعي ، كما حرص الإسلام على تحويل الإحساس بالجمال إلى قيمة إيجابية في الدعوة للعناية بنظافة الشكل والملبس ، والمحيط الخارجي [٣] .

٥ - تجنب مصادر التلوث البيئي :

يدعو الدين الإسلامي إلى تجنب مصادر الضرر ؛ حرصًا على خلق مجتمع تسوده المودة والتكافل والتعاون [٤] ، مثال ذلك :

(٥/ ١) **تجنب المصادر المولدة للأدخنة** : فلم تسمح مجتمعات المسلمين بوجود استعمالات مولدة للأدخنة كالحمامات العامة ، والمخابز ، وطواحين الأسواق مجاورة للكتل السكنية .

(٥/ ٢) **تجنب المصادر المولدة للروائح الكريهة** : فقد حرص الرسول ﷺ على أن يكون مجتمع المسلمين طيب الرائحة ، جذاب المجلس [٥] ، فاتخذ القضاء الإسلامي نفس الموقف من الاستعمالات المولدة للروائح الكريهة كمدابغ الجلود في ضرورة نقلها

---

(١) قال رسول الله ﷺ : « أربع من السعادة : المرأة الصالحة ، والمسكن الواسع ، والجار الصالح ، والمركب الهنيء » . (ابن حبان في صحيحه) .

(٢) قال تعالى : ﴿ وَأَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ ﴿٢٧﴾ فِى سِدْرٍ مَّخْضُودٍ ﴿٢٨﴾ وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ ﴿٢٩﴾ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ ﴿٣٠﴾ وَمَآءٍ مَّسْكُوبٍ ﴿٣١﴾ وَفَٰكِهَةٍ كَثِيرَةٍ ﴿٣٢﴾ لَّا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ ﴾ [الواقعة : ٢٧- ٣٣] .

(٣) قال رسول الله ﷺ : « النظافة تدعو إلى الإيمان ، والإيمان مع صاحبه في الجنّة » . (رواه الطبراني) .

(٤) قال رسول الله ﷺ : « لا ضرر ولا ضرار » . (رواه أحمد وابن ماجه) .

(٥) قال رسول الله ﷺ : « مَنْ أكل ثومًا أو بصلًا فليعتزلنا ، أو فليعتزل مسجدنا » . (متفق عليه ، ورواه جابر) .

خارج نطاق الكتلة السكنية .

(٥/ ٣) تجنب مصادر التلوث الصوتي : فقد حثَّ الإسلام المسلمين على خفض أصواتهم ؛ حتى لا يزعج بعضهم بعضًا [١] ، مما جعل علماء وقضاة التشريع الإسلامي يتصدون بحسم لوجود مصادر إزعاج صوتي ؛ مثل : الطَّرق على المعادن ، وطحن الحبوب ، والإسطبلات داخل الكتل السكنية [٢] .

ننتقل بعد ذلك إلى انعكاس تعاليم الإسلام على بعض عناصر تصميم المسكن ، وهي :

١ - التشكيل الخارجي :

التشكيل الخارجي الذي يتناسب مع نفسية المسلم ، يمكن أن ينطلق من المفهوم الاجتماعي في الإسلام مثل : الصدق [٣] ، وذلك في التعبير الصريح عن طبيعة مواد البناء ، وطريقة الإنشاء ، ووظيفة المبنى ، والعفوية ، والتلقائية ، والبساطة [٤] ، ثم التواضع ، ولين الجانب [٥] .

ولا بد أن نؤكد هنا على خطأ الاعتقاد السائد من أن الارتباط بتشكيلات القبة والقبو والعقد والمشربية والفناء ، هو ارتباط بتعاليم الإسلام ؛ لأن كل ذلك رموز شكلية ، والإسلام يهتم أساسًا بالجوهر والمضمون ، أما الشكل فتفرزه عوامل بيئية وتكنولوجية متغيرة ، وإن كانت استعارة تلك الأشكال مع تطويرها يمكن أن يجعل لعمارة المسلمين طابعًا مميزًا ، مع التأكيد على كونها مجرد تشكيلات خارجية ليس لها أولوية في التصميم ، بل الأولوية للالتزام بتعاليم الدين الإسلامي ذات التأثير على تصميم المسكن .

---

(١) قال تعالى (في وصايا لقمان لابنه) : ﴿ وَٱقْصِدْ فِى مَشْيِكَ وَٱغْضُضْ مِن صَوْتِكَ ۚ إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ ﴾ [لقمان : ١٩] .

(٢) حث تعاليم الإسلام على تجنب التلوث البيئي ، يؤكد على ضرورة الاهتمام بالعزل الصوتي ، وتجميع الخدمات ، والاهتمام بالصرف الصحي .

(٣) قال تعالى : ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا ٱتَّقُوا ٱللَّهَ وَكُونُوا مَعَ ٱلصَّـٰدِقِينَ ﴾ [التوبة : ١١٩] .

(٤) عن عائشة رضي الله عنها : « ما خُيِّر رسول الله ﷺ بين أمرين قط ، إلا أخذ أيسرهما ، ما لم يكن إثمًا ، فإن كان إثمًا كان أبعد الناس منه » . (متفق عليه) .

(٥) قال تعالى (في وصايا لقمان لابنه) : ﴿ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَحًا ۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴾ [لقمان : ١٨] .

٢ - الارتفاعات :

يحترم الإسلام الملكية الفردية ويبيح لكل شخص الارتفاع بمبناه ؛ بشرط التأكد من أن فعله لن يتعدى على خصوصية جاره أو يحجب الشمس والرياح عنه [١] ، ولذا نجد أن مدن المسلمين الأولى تميزت بارتفاعات متقاربة ، كما اعتمد التصميم فيها على المقياس الآدمي ، فوجد الشبر ، والذراع ، والخطوة ، مما أوجد نسبًا ، إنسانية مريحة ، كما كانت العلاقة بين عرض الشارع وارتفاع المبنى (١ : ٣) ، (١ : ٤) ، مما وفر خصوصية وتهوية .

٣ - التصميم العمراني :

تعرضت تعاليم الإسلام إلى بعض عناصر التصميم العمراني ، وهي :

(٣/ ١) **تحديد عرض الطريق** : فقد قضى الرسول ﷺ **بأن أقل عرض للطريق سبعة أذرع** [٢] ، وبدراسة هذا العرض وجد أنه يسمح لجملين محملين بالكامل بالمرور متجاورين ، وباعتبار أن الجمل هو وسيلة المواصلات في عهد الرسول ﷺ ، يكون أقل عرض للطريق هو ما يسمح بمرور سيارتين متجاورتين ، مع وجود أرصفة للمشاة ، وهو عرض يتراوح بين ٨ : ١٠ أمتار [٣] .

(٣/ ٢) **معالجة مداخل المساكن** : فمن ضِمْن الأمور التي مارسها المسلمون في العصور الأولى ، وحرص المشرعون على احترامها هي : عدم تقابل مداخل المساكن ؛ احترامًا للخصوصية ، واستجابة لتعاليم الإسلام في الإحسان للجيران .

(٣/ ٣) **توفير الإضاءة والهواء النقي** : سمح عمر بن الخطاب بالاحتفاظ بنوافذ علوية تدخل الإضاءة والهواء النقي ، حتى لو كره الجار هذا الفعل ، ما دامت لن تتعدى على خصوصيته .

(٣/ ٤) **وجود طابع وانسجام بالمنطقة** : أوصى الإسلام بالتأكيد على مبادئ الإخاء

---

(١) قال رسول الله ﷺ : « أتدرون ما حق الجار ؟ ... ولا تَسْتَعْلِ عليه بالبناء ، فتحجب عنه الريح إلا بإذنه » . (ابن عدي عن عمرو بن شعيب) .

(٢) قضى رسول الله ﷺ : « إذا تشاجروا في الطريق الميتاء بسبعة أذرع » . (رواه الزبير عن أبي هريرة) .

(٣) جرى تخطيط شوارع الكوفة ، بحيث تلتزم بعرض الطريق ، كما حدده الحديث ، مع اشتراط عدم الارتفاع عن طابق ، مما يزيد الإحساس باتساع الشوارع .

الجميل بين الجيران [١] ، واستجابة لذلك نشأ في التشريع الإسلامي نظام الشفعة ؛ الذي يعطي للجار الأولوية في شراء منزل جاره أو أرضه لو رغب الأخير في بيعها ، مما أدى إلى محدودية الملكية بكل منطقة ، فأضفى ذلك طابعًا وانسجامًا ، كنتيجة غير مباشرة للتشريع .

(٣/ ٥) **اختيار موضع السكن** : وضع المشرعون قواعد للحكام المسلمين عند اختيار موضع الكتل السكنية ، منها : وفرة المياه العذبة ، واعتدال المكان ، وجودة الهواء ، وتوفير الحماية والأمان ؛ وذلك لتوفير الشروط الصحية للمسكن ، لتفيد صحة السكان وأمزجتهم ، مع البعد عن المناطق المنخفضة ؛ لأنها تورث كربًا وهمًّا ، وتنشر الخمول بين السكان ؛ فقد ربط المسلمون بين المناخ وجودة الهواء ، والحالة الصحية والنفسية للإنسان ؛ مما يؤثر على نشاطه وإنتاجه ؛ فاختاروا لمدنهم أفضل ناحية في البلاد ، وأفضل مكان في الناحية ، وأعلى منزل في السواحل والجبال ، ومهب الرياح من الشمال ؛ وذلك حرصًا على صحة السكان ، وأمزجتهم .

مما سبق يتضح أن تعاليم الإسلام قد تعرضت بتوجيهات اجتماعية تؤثر على تصميم المسكن ، ويمكن ترجمتها إلى أسس تصميمية ، وذلك بدون تحديد أسلوب تحقيق تلك التوجيهات ، مما يترك المجال للتكنولوجيا الملائمة لكل عصر ، بشرط عدم تجاهل هذه التعليمات أو التعارض معها .

وعلى هذا ستكون أهم توصيات البحث هي :

١ - أن تكون تعاليم الإسلام بخصوص المسكن هي الأساس عند وضع أسس عمارة محلية تلبي احتياجات المسلم .

٢ - الاهتمام بدراسة العمارة في عصور الإسلام الأُولى من منظور تحليلي - وليس وصفي - مع تشجيع الأبحاث المتخصصة .

٣ - ضرورة رفع وعي المعماريين ، وموظفي هيئات المباني ، والمسؤولين عن قوانين البناء - وأفراد المجتمع عمومًا - بتعاليم الإسلام بخصوص المسكن .

٤ - المراجعة الشاملة لقوانين المباني ، وإعادة تقييمها من خلال تعاليم الإسلام ، وظروف البيئة .

---

(١) قال رسول الله ﷺ : « ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه » . (متفق عليه عن ابن عمر وعائشة) .

٥ – الاهتمام بإنشاء هيئة متخصصة تقوم بصياغة تعاليم الإسلام بخصوص المسكن في قيم تصميمية ، وطرحها للدراسة والتطبيقات الفعلية ، ثم إعادة التقييم والتطوير ، وهكذا حتى نصل إلى الصيغة المعاصرة لتطبيق تعاليم الإسلام بخصوص المسكن .

وعلى هذا نجد أن الشعوب لا تستطيع مواجهة مشاكلها بحلول جزئية متفرقة لا تجمعها تصورات أساسية للكون ، والحياة ، والإنسان ، وحاجاته ، ومصالحه . والكثرة من أبناء الأمة الإسلامية تحس إحساسًا قويًا بأن الإسلام في جوهره ، وقيمه العليا ، وسماحته ، هو أصلح الأسس لتوجيه النهضة المعاصرة ، وقيادة الأمة نحو التقدم والازدهار ، ولكن هذا الإحساس يخالطه الخوف من الانحصار في الماضي ، وعدم القدرة على التعامل مع الواقع ، والتشدد ، والعزلة ، والتزمت .

ولذا كان واجب المثقفين والعلماء من أبناء أمتنا ، سرعة العمل على وضع صياغة للتطبيق المعاصر لأصول الإسلام ، وكيفية الربط بين توجيهاته وبين شتى شؤون حياتنا المعاصرة ، حتى يكون ذلك هو الأساس الذي تنطلق منه أمتنا لتتبوأ مكانها في صدارة الأمم ، مصداقًا لقوله تعالى : ﴿ كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ ﴾ [آل عمران : ١١٠] . ونسأل الله التوفيق وتسديد خطانا لما فيه الخير دائمًا .

* * *

٧ - العمارة والتحيُّز

د . راسم بدران

التحيز لغة : من (حاز) وهو التملك ، ومن (انحاز) وهو الانصراف بالملك إلى جهة ما . والتحيز معناه : شغل المكان ، أي الانصراف بالمكان وإضافته إلى شخص ما ، وهو أساس التملك ، وبهذا المعنى يدل الانحياز على كل ما يصرف المواقف إلى جهة محددة ، أو ما يوجه الآراء وجهة دون غيرها من الوجهات ، وعلى ذلك لا يخرج الانحياز عن أن يكون اختيارًا محددًا من بين مجموعة معينة من البدائل ، يميل المرء في النهاية لأسبابه الخاصة إلى ترجيح أحدها على غيرها جميعًا .

وفي ميدان العلم ، فإن الباحث مضطر إلى اتباع منهج محدد في البحث عن الحقيقة وفي البرهنة عليها ، وتواجه البحث هنا مشكلة معرفية تتمثل في أي المناهج يتبع في البحث والتحقيق ، وهي مشكلة أبستمولوجية تتطلب من الباحث تقديم المسوغات التي تجعله يرجح منهجًا على غيره .

وفي الجملة ، ليس ثمة اختيار للباحث إلا في أن يختار ، وهذا الاختيار ذاته لن يكون منطقيًا إلى الحد الذي يسمح بتصويره على أنه الحقيقية ، وعلى أنه المنهج المطابق حقًا للمادة المدروسة دون سائر المناهج .

وإذن ، فلا بد لنا ما دام الباحث مضطرًا لأن يعترف بأن قدرًا من التشويه يلحق بالمنهج الذي اصطفاه ، فإنه يكون ملزمًا بتسويغ اختياره لهذا المنهج ، ولا يكون ذلك ممكنًا إلا بالرجوع إلى الافتراضات المسبقة والضمنية التي يقوم عليها هذا المنهج دون التصريح بذلك ، وفي بعض الأحيان دون أن يكون الباحث نفسه على وعي بهذه الافتراضات المسبقة التي يستند إليها المنهج الذي رجحه على غيره من المناهج الأخرى ، على أنه وإن كان الانحياز المنهجي حقيقة واقعة ، فلا ينبغي النظر إلى هذا الأمر على أنه يمثل معطى واحد لا تنوع فيه ،

ولا تعدد في تجلياته داخل الميادين المختلفة للحياة الإنسانية .

فالمناهج التي تتسم بقدر من الانحياز في ميدان العلوم الطبيعية - ولربما الرياضية أيضًا - قد يكون الانحياز فيها عاملًا ليس له من الأثر - على ما له من أثر بالطبع - مثلما يكون للانحياز في ميدان العلوم الإنسانية ، التي تتوقف فيه قيمة النتائج في كثير من الأحيان على نوعية المنهج المستخدم في هذا الحقل الإنساني أو ذاك ، حتى لكأن النتائج في العلوم الإنسانية عناصر يمكن التنبؤ بها ، حتى قبل الشروع في البحث العلمي انطلاقًا من المنهج الذي اختاره هذا الباحث أو ذاك .

وإذن ؛ فدراسة الانحياز في ميدان العلوم الإنسانية تتسم - بكل تأكيد - بأهمية أكبر وبقدر أعظم من التعقيد ؛ لتعقد المشكلات ، وتداخل المتغيرات ، وتعذر الفصل في كثير من الأحيان بين العلة والمعلول ، حتى وإن لجأ الباحث إلى استخدام نوع من العلية الدائرية ، يتخذ فيها نقطة انطلاق للتفسير في هذا الميدان أو ذلك من ميادين العلوم الإنسانية .

أما إذا انتقلنا إلى بحث مشكلة التحيز المنهجي في ميدان الفنون ، فإننا نجد الأمر ها هنا أشد صعوبة مما هو عليه في الحالتين السابقتين ؛ لأنه يواجهنا ها هنا سؤال على قدر كبير من الأهمية : هل ثمة مناهج يمكن اتباعها في الفنون ؟ هل ثمة منهج يمكن للمصور أو النحات أو المعماري أن يتبعه في بحثه ؟ والفارق كبير بالطبع بين الفن بوصفه إبداعًا وبين الفن بوصفه تاريخًا يجعل همَّه سرد قصة هذا الفن أو ذاك ، حتى وإن كان السرد يتخذ صورة نسق محكم ، كما هو الحال عند بعض الفلاسفة ؛ لأن هذا الشيء يظل تاريخًا ولا يشكل جزءًا من مشكلة المنهج .

ثمة نحت روماني ، ورسم إيطالي ، وعمارة إسلامية ، وموسيقى ألمانية ... إلخ ، ولكن الأمر هنا يتصل بنسبة الفن إلى قومية ما ، أي إلى فكرة روحية محددة في صميم هذه الأمَّة أو تلك ، ولكن هل بالإمكان التحدث عن منهج في العمارة الإسلامية ومنهج في النحت اليوناني ، ومنهج للرسم الإيطالي ، وآخر للموسيقى الألمانية ؟

إذا كنا نستطيع أن نجيب عن هذه الأسئلة بالإيجاب ، فإنه يتعين علينا أن نتصدى لمهمة أصعب وهي الكشف عن هذه المناهج في تلك الفنون المختلفة .

أما إذا كان جوابًا سلبيًا فيتعين البحث في هذه الحالة عن التحيز في معطى آخر يقع خارج منطقة المنهج .

في الفن كما يبدو لا وجود لمنهج ، وإنما هنالك رؤى حضارية وثقافية تتجلى في كل

عصر بطريقة ما تقود إبداع المبدعين .

إذن ، البحث عن التحيز سيتم خارج المنهج كما قلنا ، سيتم البحث في صميم المعطى الثقافي الذي يخلع على الفن هويته الكلية ، وهي الهوية الإسلامية أو الألمانية أو الإيطالية من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، في البحث عن التعين الشخصي لهذا العنصر داخل الإبداع الفني لهذا الفنان أو ذاك ، الذي يؤكد انتسابه إلى الكلي الحضاري القومي دون أن يفتقد هو لخصوصيته داخل هذا الكلي من حيث هو فنان فرد مبدع ، بل إن هذه الكلية وهذه الخصوصية تتكاملان ؛ بحيث إن الكلية تعمق الفردية ، والفردية تعمق الكلية ، فتمدها بالحرارة والحياة .

والآن نظن أن هناك من يجادل في أن العمارة فن من الفنون ، بل هي إحدى الفنون الجميلة التي اضطلعت بالتعبير عن أفكار الإنسان ورؤاه منذ أقدم العصور وحتى يومنا هذا ، فلم يكن النفع في يوم من الأيام إلا جانبًا من وظائف العمارة ؛ لأن التعبير كان - دومًا - واحدًا من أهم العناصر التي كرست العمارة نفسها لتحقيقها وتجسيدها في تعبيراتها المختلفة عن الروح الإنساني ، وروح المعماري ، وروح الأمة وثقافتها التي ينتسب إليها المعماري ، بما تحوز عليه من فلسفات وعادات وتقاليد شعبي ، شفوي ومكتوب .

وعلى ذلك فإن البحث عن الانحياز في العمارة بوصفها فنًّا - هو بحث في حقيقته عن الكلي الذي يميز أُمَّة عن أُمَّة ، وعن الجزئي أو الخصوصي الذي يميز فنانًا عن فنان ، وعن التفاعل فيما بين هذين العنصرين داخل عمارة بعينها - أولًا - وعند معماري محدد ينتسب إلى هذه الثقافة أو تلك - ثانيًا - وعن مسار التفاعل الذي يتم فيما بين هذين العنصرين .

ونحن نرى أنه ما دام المعماري ينجح في تحقيق تركيب خلاق بين الكلي والجزئي ، فإننا لا نكون في الحقيقة بصدد انحياز ؛ وإنما بصدد تعبير مطابق يحقق أعلى درجة من درجات التعبير ، والتي يمكن اعتبارها موضوعية بقدر ما هي ذاتية ، أي أن الجزئي يتحقق في الموضوعي ، ويتعين الموضوعي في الذاتي ، أي أن الجزئي يكتسب موضوعه من الكلي ؛ بينما الكلي يحقق خصوصيته في الجزئي ، ونظن أن هذه المعادلة هي الصورة الحقيقية التي تسمح للمعماري وللعمارة بألا يكونا منحازين .

وبالمقابل نرى أن هناك ثلاثة أشكال يمكن للانحياز أن يتخذها ، ناجمة عن تلك العلاقة بين هذين القطبين :

- **الأول** : أن يكون المنتج المعماري محققًا الكلي فقط ، وفي هذه الحالة يكون مجرد تكرار لا قيمة له ، فقد يكون المنتج إسلاميًا ، ولكنه إسلاميٌّ لا نسب له ؛ لأنه يستعصي نسب إلى فردية بعينها ، مما يجعله أقرب إلى صورة مستنسخة من غيره من الأعمال أو صورة فوتوغرافية لها .

- وأما **الشكل الثاني** : فيتحقق في المنتج المعماري ، عندما لا يظهر فيه أثر إلا للجزئي والفردي ، وفي هذه الحالة يكون العمل أيضًا فاقدًا للهوية والنسبة ؛ لاستعصاء ردِّه إلى كلي أو إلى ثقافة بعينها يستمد قيمته منها ؛ لأنه في هذه الحالة يكون عملًا بريًّا أو وحشيًا ، يصعب على المتذوق أن يتبين فيه أي شكل من أشكال الأصالة .

- ثمة **شكل ثالث** ، وأخير للانحياز : وهو الذي يستعير صاحبه أفكارًا معمارية من حضارات أُخرى غير الحضارة التي ينتسب إليها هو شخصيًا ، وهو الانحياز السائد اليوم في العالم العربي والإسلامي ؛ إذ يستعير بمقتضاه غالبية المعماريين أطرهم الفكرية ، وتقنياتهم العلمية ، وحتى المواد التي ينشئون منها منتجاتهم المعمارية من حضارة أُخرى ، هي الحضارة الغربية .

ولو شئنا المقارنة بين العمارة الغربية والعمارة الإسلامية لأمكن لنا أن نصف الأُولى بأنها عمارة ذرية ، الوحدات فيها أقرب إلى الذرات التائهة التي يضمن لها المعماري كل شيء إلا التواصل والاتصال ، فكل ذرة سواء أكانت منشأة أو أسرة أو فردًا يعيش في هذه المنشأة تشكل وحدة مستقلة عن المنشآت المجاورة ، وداخل المنشأة نفسها بالقياس إلى الذرات الأصغر حجمًا المكونة منها ، وكأننا هنا بإزاء ضرب من النزعة الذرية الآلية اليونانية القديمة عند كل من ديمقريطس وأبيقور اللذين فسرا نشأة الكون والحياة والموت بتجمع الذرات بفعل المصادفة ، وبانفصالها عن بعضها أيضًا بفعل المصادفة ؛ لانتفاء الغائية تمامًا في الكون بمقتضى النظرية الذرية ، مما يفسر لنا أيضًا نشأة المذهب الفردي في أوروبا ، الذي جاء المعمار ليترجم عنه ، وليضمن تعميق النزعة الفردية في أوروبا ، التي هي ثمرة من ثمرات الإصلاح الديني البروتستانتي ابتداءً من القرن السادس عشر .

وهذه الذرية تكشف عن انحياز واضح ضد الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي ؛ لأنها تفرغه من اجتماعيته تمامًا ، وتختزله إلى إنسان ذي بعد واحد هو بعد الفردية ، التي تنحل بدورها إلى سلسلة من المصالح الخالصة ، ينتهي الإنسان بسببها إلى أن يضع نفسه في مقابل الجميع ، فيتحول كل فرد على حدة إلى خصم للجميع ، فتكثر نتيجة لذلك حالات الانحراف النفسي والأمراض العقلية ، وربما حالات الانتحار ، وكذلك

حالات الطلاق وغيرها من الحالات ...

وبالمقابل فإننا إذا ما نظرنا إلى العمارة الإسلامية ، وجدناها تنطلق من الآية القرآنية الكريمة : ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَـٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَـٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ﴾ [الحجرات : ١٣] .

ومن الواضح أن العمارة – التي يمكن أن تشاد استنادًا إلى المبادئ التي تنطوي عليها هذه الآية القرآنية – عمارة تستهدف الروحي بمعنى الترابط والتآزر الاجتماعي والنفسي ، مما يجعل العمارة – إذا ما أرادت ترجمة هذه الآية إلى منشآت – تعتد بالكتل البشرية الكبيرة ، وبالحرص على نوع من التضامن داخل الكتل الأصغر المكونة للكتلة الكبيرة ، وعلى السلام فيما بين الذرات الأصغر التي تتألف منها هذه الكتل ، وإذا كانت العمارة الإسلامية عمرانًا لا عمارة ، ومن البيِّن حسب ابن خلدون : أن العمران يجمع ، بل يوحِّد بين العمارة والحياة الاجتماعية ضمن كل تاريخي واجتماعي موحد يطلق عليه اسم العمران ، وهذا يعني أن العمارة الإسلامية بطبيعتها عمارة إنسانية واجتماعية تعتد بالجماعة ، ولا تهمل الفرد ، وتراعي الكلي ولا تتنكر للخاص ، وهذا يجعلها عمارة تكاد تكون مبرأة من الانحياز لكون منهجها إنسانيًا – إن جاز أن للعمارة منهجًا – وأهدافها ليست سوى الإنسان نفسه .

وللبرهنة على هذا كله سأقوم بتحليل عملين ، أحدهما أنشئ في إحدى أطوار الحضارة الإسلامية الحديثة : وهو جامع الإمام تركي بن عبد العزيز ، والذي أنشئ (سنة ١٩٢٠م) تقريبًا ، وبين أحد أعمالي – المتمثلة في جامع الإمام تركي بن عبد العزيز والذي أنشئ (سنة ١٩٨٧ – ١٩٩٢م) على أنقاض الجامع السالف ذكره ؛ لأبين استمرار اللا انحياز وتواصله بين العملين .

وإذن ؛ فمهمتي الكشف عن العناصر التي تكشف عن التبني الخلاق للمعطيات الثقافية ، مما يعد العمل عن أن يكون منحازًا ، وتجنب التبني السلبي المقلد ، سواء لأعمال من الحضارة الإسلامية ، أو لأعمال من الحضارة الغربية ، مما يؤدي بمن يقتبسونها إلى الوقوع في الانحياز المنهجي ، والتشويه المعرفي ، والتكرار التاريخي الذي يؤدي بصاحبه إلى العقم خلف واجهة فنية مزعومة .

وأما مسار التحليل فسيأتي من خلال رؤيتي للعمارة كناتج لعدد من المعطيات المترابطة ، ومن أبرزها على التوالي :

* المعطى الثقافي .

* المعطى البيئي .
* المعطى التشكيلي والتقني .

المعطى الثقافي :

فالعمارة كتعبير هي محصلة هذه المعطيات جميعها ، بل هي التي تفعل دورًا بالغ الأهمية في تثبيت المفهوم لتلك القيم والمعطيات التي تولدت عنها ؛ لأنها بمثابة الإقرار المعلن الذي يضطلع بهذا الدور ، والذي يحقق الاتصال والتواصل بين الحاضر والمستقبل ، مما يجعله حدثًا تاريخيًا ذا قيمة .

سأعتمد في قراءتي لمدينة الرياض - وهي مدينة عربية إسلامية قديمة - على صورة فوتوغرافية التقطتها عدسة مصور (عام ١٩٢٠م) لمنطقة وسط الرياض ، والتي اشتملت من ضمن ما اشتملت عليه قصر الحكم آنذاك ، والمرتبط مباشرة بالمسجد الجامع في تلك المدينة .

تضطلع الصورة بالتعبير عن الأهمية البالغة لهذا المُنشَأ ، وعن الدلالات الفنية التي يمكن قراءتها من خلال الحركة الكثيفة للناس من حوله ، ومما ينم عن التصاق الإنسان المسلم في تلك المدينة بحدث العبادة ، ووعيه التام لأهميته في تسيير يومه هو المصاطب والمتاجر التي احتلت مكانها من حول الجامع ، فرسمت حدوده كمُنْشَأ جاذب للحركة .

إن هذه اللحظة التاريخية التي استقبلتها عدسة المصور لم تتأثر اعتباطًا من أجل التصوير ذاته ، وإنما كانت نتيجة حتمية لحركة المدينة ، التي فرضت على المصور تسجيلها ، واليوم يعرضها المواطنون المثقفون على جدران منازلهم ومؤسساتهم كشاهد يُعْتَز به ؛ لما تحمله من قيمة ثقافية وروحية لهذه الحاضرة العمرانية .

وجدت نفسي أمام سؤال ظل يراودني دائمًا ، ألا وهو : ما الذي يمكنني أن أفعله لأجعل من هذه الرسالة التي توثقها هذه الصورة حياة نابضة في قلب كل عربي مسلم وسعودي ؟ وماذا يجب أن أفعل كي يحسن الجميع قراءة هذه الصورة التي أصبحت في عداد الماضي بعد هدم البناء لتشييد مُنشَأ آخر في مكانه ؟

وأمام هذه التساؤلات الكبيرة أدركت أهمية انتمائي لتلك الثقافة وروحها ، فهي وحدها التي يمكن أن تسعفني لاستنباط قراءة ذات دلالات حضارية خاصة بالحضارة الإسلامية ككل ، وبالسعودية ونَجْدٍ بالذات ، فعدت لأبرز بوضوح دور الجامع الملتصق بقصر الحكم ، والمرافق الحيوية في وسط مدينة الرياض القديمة ، مما ساهم في قراءة الدلالات السلوكية لهذا الالتصاق .

لقد عكست صلة الربط مع الجوار بوضوح تام الرؤية الاجتماعية للعمران البشري ؛ لأنها جاءت لتعبر من خلال الاندماج والتماثل مع هذه الكتلة البشرية عن قدرتها على توليد نموذج اجتماعي أصيل غير متحيز ، أما أوقات الصلاة فقد جاءت لتؤكد أهمية إثراء علاقة الفرد بالفرد من خلال اللقاء الذي يتم تحت سقف الجامع ضمن الطروحات الثقافية التي تحددها طبيعة هذا المكان .

وبهذا أكون قد قمت بمحاولة لتغليف هذا المحتوى السلوكي بغلاف عمراني يستقرئ الماضي بقيمه ومضامينه الأخلاقية ، ويحفز إنسان الحاضر والمستقبل على أن يحسن التعامل مع هذا المنشأ ويستوعب معانيه ، والذي لن يتم إلا بممارسات أولي الألباب ، أي بنوع إنساني يتميز بانتمائه لهذه الحضارة الإسلامية ، ويمارس حياته من وحيها وفي أطر نظمها .

وهكذا أكون قد أعدت الحياة لتلك الوثيقة - الصورة الفوتوغرافية - عن طريق مفهوم عمراني جديد يستدعي المضامين الحيوية في الصورة الوثيقة ، دون الأشكال التعبيرية المادية منها .

ومن الجدير ذكره هنا أن هذه القصة الروائية لن تتم فصولها وتكتمل دون التنظيم بين رأس الهرم - ألا وهو صانع القرار - وبين المجسد لها على صورة منشأ عمراني حديث . وكأنني أريد أن أقول هنا إن حلم القيمة الأخلاقية وليس التعين المادي له كما كان في يوم من الأيام - هو الذي راود أحلامي وأحلام صانعي القرار في آن واحد ، فجاء ليحوِّل الرؤيا الضبابية التي كانت تحملها تلك الصورة إلى رؤيا متعينة ، تجسدت بوضوح على شكل عمران له من الفعالية على مستوى الحيز المكاني ما له منها على مستوى المدينة ككل ؛ فأصبح منشأ شاهدًا على عصره يتجاوز في حضوره الماضي والمستقبل .

هذا يؤكد أن العمارة الإسلامية بطبيعتها عمارة إنسانية واجتماعية تعتد بالجماعة ولا تهمل الفرد ، وتراعي الكلي ولا تتنكر للخاص ، وفيما يتصل بالعملية الإبداعية فإن لا شعوري الفني - الذي تكوّن في ظل الثقافة الإسلامية - هو من العناصر التي تساهم في صياغة أعمالي المعمارية ، بوصفها تجليات فنية في ميدان المعمار لبنية ثقافية هي البيئة الإسلامية ، مدركًا بذلك أن المعمار يمثل نمط العمل الفني الذي يتلقى جماعيًا ، وأن لقوانين هذا التلقي دلالة تعليمية ؛ فالعمل الفني المعماري هو الذي يستغرق في الجماهير ؛ لأن طبيعة العمارة تستدعي الاستقبال الجماعي المتزامن له .

لكن الصعوبة التي تواجه المعماري اليوم هي : كيف السبيل لاستنباط نموذج معماري

إسلامي مستقل داخل عالم إسلامي شديد الارتباط وعظيم التأثير بما يجري حوله في عصر الحضارة المابعد صناعية ؟!

إن إبراز الثقافة الإسلامية معبرًا عنها في صيغة معمارية يستدعي منّا - كلٌّ في حقل اختصاصه - أن يعيد صياغة الرؤى الإسلامية بصورة تسمح له بأن يكون قادرًا على المحافظة على هويته من ناحية ، وعلى عدم الدخول في تناقض وظيفي مع منجزات العصر ، منسجمًا مع الذوق المعاصر للمسلمين ، هذا الذوق الذي يصاغ في الغالب عن طريق أجهزة الإعلام التي ليس للمسلمين سلطة عليها ، ولا حتى في بلاد الإسلام .

إن التكوين العمراني لجامع قصر الحكم يعبر خير تعبير عن افتراض يقوم فحواه على التفاعل بين هذا الحيز المكاني - الإيماني - والبنى الحضارية للأمة ، الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية ، لقد حطم هذا النموذج الانعزالية التي فرضت على دور العبادة وعلى المسجد بالذات ، في السابق كان حدث العبادة يضفي على الممارسات الأخرى التي كانت تتم داخل المسجد - في جواره أو في محيطه - القيمة السلوكية ، التي حافظت بدورها على التوازن النفسي والروحي للأُمّة .

وعندما أفرغ الجامع من محتواه السلوكي ليبقى حدث العبادة كأداة دون ما يرافقه من أحداث الحياة اليومية ، تلك الأحداث التي كان يضفي عليها حدث العبادة شيئًا من القداسة والروحانية أصبح الجامع شكلًا خاليًا من أي مضمون ، بالرغم من كل الاجتهادات المعمارية التي تصاغ لتشكيله ، إن هذا الفصل بين الجامع ووظائفه الشاملة المرتبطة بمجريات الحياة اليومية هو بعينه التحيز لحضارة الغرب التي تؤمن بالتخصص ، بالفصل بين الأنشطة والوظائف .

ولقد تجسدت هذه الرؤيا الثقافية لموقع الجامع في المجتمع الإسلامي بشكل مباشر وصريح في مشروع جامع علي بن أبي طالب في قطر بالرفض الكامل للقوانين والأنظمة التي فرضتها الهيئة الأجنبية المشرفة على هذا المنشأ بالتخطيط لموقعه ، والتي كانت تعكس مفهوم الحضارة الغربية وقيمها حول دور العبادة في النسيج العمراني لأية مدينة .

أما جامع الدولة الكبير في بغداد فإنه يمثل رؤيا متحيزة ، من حيث اختيار موقعه النائي البعيد عن حياة المدينة وحركتها ، فجاء الطرح ليقترح الجامع كنواة لمدينة أخرى جديدة تكون بمثابة البوتقة التي تنصهر في داخلها مع أحداث الحياة اليومية من خلال نسيجها الحضري ، لقد بدا هذا واضحًا من خلال معالجتي للمكان والحيز العمراني للجامع ومرافقه .

المعطى البيئي :

لا شك أن الوعي الثقافي ينعكس على حساسية التعامل مع العنصر البيئي - الأيكولوجي - فحال ما ندرك خطر الغزو الثقافي - الذي سرعان ما يخترق مقومات الوعي لدينا ليبدو على هيئة أنماط استهلاكية مغرية ومتعددة المظهر - نتبين الأهمية البالغة للتعامل بدقة ووعي مع مكونات المعطى البيئي - الأيكولوجي - بعناصره المتعددة من : مناخية ، وجغرافية ، وموارد طبيعية ... إلخ .

إننا نسعى لتغيير أنماط الاستهلاك في ضوء وعينا لمعطيات هذا الواقع ؛ كي نمهد لتطوير تقنيات العصر وأدواته ؛ لتخدم صورنا الذاتية عن الواقع الذي نعيشه ، فهذا الوعي هو الذي سيساهم في الإجابة عن تساؤلات كبيرة تواجهنا أثناء مسيرة التشييد والبناء لمنازلنا وأحيائنا ومدننا .

فعلى الرغم من أن دراستي المعمارية في ألمانيا قد مكنتني من السيطرة على الآلية الذهنية التي يعمل بمقتضاها العلم المعماري الغربي ، فقد اكتشفت الحاجة إلى البحث عن آلية جديدة تكون نامية نموًّا طبيعيًّا من داخل ثقافتنا ، كما هي متجسدة في التصاميم المعمارية الإسلامية عبر تاريخ الحضارة الإسلامية .

وإذن ؛ فالمسألة في نظري هي كيف نتمكن من اكتشاف آلياتنا الخاصة في التصميم أولًا ، وإغناء هذه الآليات المنبثقة من ثقافتنا إغناءً مستمرًّا ثانيًا ، بحيث يتحول التصميم المعماري - لا إلى مجرد رغبة في الانتقال بالتصميم إلى حيز التقنية ؛ وإنما أيضًا في البحث داخل هذا التصميم وعبر هذا التنفيذ عن جوانب ما تزال خافية على المعماري المسلم اليوم من تلك الآلية التي يفترض أن الثقافة الإسلامية توفرها في مجال التصميم الحيزي مثلما وفرتها في ميدان علوم اللغة والتفسير والحديث وعلم الكلام .

إن المنظور المعماري عندما كان يقدم في الماضي حلولًا واعية للحيز المكاني ، والتي كانت تجسد التفاعل بين النتاج العقلي والناتج التطبيقي ، إنما كان نتاج وعي ببعد آخر أكثر شمولية ؛ لاحتوائه للناتج العقلي والناتج التطبيقي معًا ، ألا وهو الإيمان الذي يضفي قدرًا من الروحانية على العمل نفسه ، وعلى التعامل مع الطبيعة ومكوناتها في الوقت ذاته .

إن هذا الطرح لا يتنكر لتقنية العصر ، ولكنه يخفف من سطوتها واستبدادها بالإنسان عندما تهدر بموارد الطبيعة التي تهددنا بالنفاذ .

إن استخدام أجهزة التبريد - على سبيل المثال لا الحصر - بإفراط مبالغ به من أجل

تحقيق النتائج السريعة هو نفسه الذي سيؤدي إلى هلاك الإنسان عن طريق الإسراف في استخدام الموارد الطبيعية .

ولعل هذا الفارق بيننا وبين الحضارة الغربية التي تهدف من خلال البحوث والإنجازات العلمية إلى التحكم التام بالطبيعة وتسخيرها لخدمته ، على العكس من الهدف الذي يضعه الباحث المسلم نصب عينيه ، والذي كان دافعه للبحث دافعًا إيمانيًّا يثري من خلاله أبعاد معتقداته الإنسانية .

هذا هاجس دفعني للنظر بجدية في نظم معالجة المناخ في عدد من المنشآت المعمارية التي صممتها ، ولعل المسجد الجامع في الرياض - كان نموذجًا لبدايات لا تزال خاضعة للدراسة والتطوير ، ولقد تجسدت هذه الرؤيا بصورة أوضح في الطروحات التي قدمت لتصميم مقر غرفة الصناعة والتجارة في مدينة الدمام - السعودية أيضًا .

وقد تبدو هذه المحاولة أكثر جدية في عمل مشترك بين زميلي الدكتور عبد الحليم إبراهيم وبيني في مشروع واحة العلوم والفضاء في الرياض ، والتي تسعى إلى تقديم صورة واعية تعبر عن الحساسية والشمولية في التعامل مع البيئة ، والتي من خلالها فتحت لنا الآفاق لندرك كيف تضفي العمارة بعدًا معرفيًّا أوسع .

ولعل القصد من بعض ما ذكر هو إبراز خصوصية التعبير الملتصقة ببيئة جغرافية ومناخية وطبيعية بعينها ، لتصبح هي بدورها عنوانًا لحضارة هذه الأُمّة بعينها ، ألا وهي الحضارة الإسلامية .

المعطى التقني - التشكيلي :

إن العمران جزء لا يتجزأ من تاريخ الفكر ، فالجديد فيه لا يلغي القديم ، بل إن كل جديد فيه إنما هو في الحقيقة إعادة بناء أو إعادة قراءة للقديم ، والتطور هنا يتم من خلال التعامل مع القديم ، ومن خلال توظيفه أنواعًا أُخرى من التوظيف ، وليس من خلال إلغائه تمامًا .

وهذا ما نتمثله بوضوح في الحضارة الإسلامية الممتدة من جنوب شرق آسيا إلى أواسط أوروبا ، هذه الحضارة التي انفتحت على غيرها من الحضارات ، وانتقت واختارت ما يتلاءم ومعطياتها الثقافية ، ولا تزال إنجازاتها المعمارية التي تمت تحت إهابها حية حتى الآن ؛ لأنها لعبت دورًا فاعلًا في تثبيت الحوار بين الكلي في هذه الثقافة وبين الخاص فيها ، وليس أدل على نجاح هذه الحضارة في استيعاب غيرها وتمثله من التنوع الشديد في نتاجها المعماري ، هذا إضافة إلى الكم الهائل الذي تميز بإضفاء الحياة والحيوية لهذا النتاج ، لقد

كان هذا عندما كانت الحضارة الإسلامية حضارة قوية ، لا يهددها خطر الغزو الخارجي ، ولا نفاذ أنماط الاستهلاك إلى أنظمتها الداخلية لتهددها باستبدال كل شيء من أجل تحديثه .

وعلى النقيض من ذلك فإننا نرفض هذا التحديث المفتعل الذي لا تأريخ له ؛ لأنه يلغي الزمن الماضي من حسابنا ، لاغيًا خصوصيته الثقافية بشكل عام ، وأدواتها التعبيرية بشكل خاص ، هذه الخصوصية التي تزداد أهميتها فيما نحن بصدده إذا نظرنا إليها بوصفها نتاجًا تاريخيًّا يحمل عبر الزمن تصورات وآراء ومعتقدات ، وأيضًا طرائق في التفكير وأساليب في التشييد والبناء .

لقد غيرت الحضارة الغربية التي تسود عالم اليوم معالم مدنٍ مهمة من حواضرنا التاريخية ، فغيرت وجه القاهرة وبغداد ودمشق ، فأصبحت غربية الطابع في مبانيها ومنشآتها ، وحتى معالم الفقر في تلك المدن – مدن الصفيح – هي أيضًا اكتسبت طابعًا غربيًّا تمامًا .

أما بعض التجمعات السكنية التي لم تطلها يد الغرب بحكم انعزالها الجغرافي وبُعْدها عن مراكز الجذب لحركة الغرب الاستعمارية ومطامعه الاستراتيجية فإننا نجد تجمعًا حضريًّا كمدينة الرياض القديمة التي كان لها الحظ في البقاء وفي أن تلتقط ما تبقى من مفرداتها عين مدركة لأهمية المنجزات العمرانية المحلية ، والتي هي بمثابة وثيقة مهمة تحمل أسباب وشرعية وجودها .

أعود لقراءة تلك الصورة التاريخية لجامع الإمام تركي بن عبد اللّٰه في وسط مدينة الرياض ، ولم تكن هذه المدينة شيئًا آخر غير الامتداد الطبيعي لهذا النمط العمراني الذي مثله هذا المسجد – الجامع وهو حال الكثير من المدن الإسلامية التي تميزت بنمط سائد – هو بحد ذاته يمثل التفاعل الاجتماعي المتنامي بين العناصر الأساسية التي تحفز على التوطين والسكن .

لقد حاولت أن أستشف ذكاء الفطرة الإنسانية في معالجة الحيز العمراني ، فتبينت أن حدث التشييد هذا تمَّ وفق برمجة ذهنية مسبقة هي أشبه في أحداثها المتلاحقة والمتتابعة بتلك التي نراها في أحداث التشييد وفق التقنيات المعاصرة – أن الثابت في هذه الأحداث هو مبدأ التخطيط الذهني المسبق والبرمجة ، أما المتغير فيها فهو تطور أدوات التعبير من خلال تعقد وتداخل تقنياتها .

لقد كان الناتج التقني في تعبيره يقابل ما أنجز في الماضي من تعابير تشكيلية للحيز المكاني ليقف كلاهما شاهدًا على خصوصية هذه الثقافة .

وعندما يتجسد المسجد الجامع نتيجة للتفاعل الواعي بين معطياته الثقافية والبيئية والتقنية – التعبيرية – فإنه يصبح بحد ذاته – مدرسة قائمة ومستمرة ؛ لأنه ذاكرة المدينة والناس ، تساعدهم في إعادة الصياغة لعمرانهم على المستوى الشخصي والعام على حد سواء ، وهنا يكمن الدور الفاعل والهام الذي تقوم به العمارة – وبشكل ضمني غير معلن – في تهيئة البيئة التحتية لتشييد تجمعات عمرانية واعية برسالتها الثقافية الشاملة لتمهد الطريق للنهوض بالإنسان والأمة ؛ لأن النهضة – أي نهضة – لا بد أن تنطلق من تراث تعيد بناءه بقصد تجاوزه ، ومن الخطأ الجسيم الاعتقاد في أن الذات العربية يمكن أن تنهض بالرجوع إلى الماضي ، واختيار ما يصلح منه ، كما أنه من الخطأ الجسيم كذلك الاعتقاد في أن هذه الذات يمكن أن تنهض بالإعراض الكلي عن ماضيها والانتظام في تراث غير تراثها ، أو الارتماء في حاضر يتقدمها بمسافات شاسعة ، كلا إن الإنسان لا يمكن أن يبدع إلا داخل ثقافته وانطلاقًا من تراثه ، إن الإبداع بمعنى التجديد الأصيل لا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتواؤه وتمثله وتجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجدد العلم وتتقدم بتقدمه .

إننا نسعى لتقديم طرح عمراني يخلو من العبثية والهوائية ، إننا نريد أن نأخذ بيد كل مواطن نساعده على قراءة جذوره الثقافية الخاصة التي تميزه عن غيره من الثقافات ، بالرغم من أنها هي نفسها تجمعه بغيره عندما يساهم هذا الخاص بالجديد الذي قدمه لحضارته وللإنسانية عامة .

كل ذلك لأن الحدث العمراني كان نتاجًا لتفاعل المعطيات الخاصة بالتعبير الفني مع معطيات البيئة المحلية ، والتي أعادت التكوين ونجحت في ذلك من خلال تولد معارف جديدة ناتجة عن تعايش هذه المعطيات كلها داخل الإنسان المدرك لما يعرف ولما يشكل ، فأتت الصياغة بذلك متكاملة شاملة .

علينا أن نقوم بواجبنا على أكمل وجه ، متسلحين بالإيمان الواعي الذي يفتح لنا آفاق الرؤية الإنسانية الشاملة ، والذي يدفعنا للمبادرة لتقديم منهج يكون له دور فاعل في حضارة العالم في عصرنا ، مدركين أن التبني الموضوعي للثقافة الإسلامية هو السبيل الوحيد الذي يجنبنا الوقوع في التبني السلبي المقلد ، سواء لأعمال من الحضارة الإسلامية ، أو لأعمال من الحضارة الغربية ، مما يؤدي بمن يقتبسونها إلى الوقوع في الانحياز المنهجي الذي يجهض مشروع النهوض بالأمة ، ويحول دون أن تكون العمارة إحدى اللغات التعبيرية التي تبشر بولادة ثقافة جديدة يلعب الإسلام دورًا فاعلًا فيها .

٨ - مواجهة مع مفاهيم التحيُّز
في الفراغ المعماري
من الحوض المرصود إلى ميدان الراجستان

د . عبد الحليم إبراهيم عبد الحليم

مقدمة :

١ - من الحوض المرصود إلى ميدان الراجستان :

الحوض المرصود بِركة من برك قاهرة العصور الوسطى في نسقها التقليدي ، ردمت البركة وخططت كحديقة عامة ضمن مخططات الخديوي إسماعيل لتحديث القاهرة ... ثم تداعت وتهالكت ... وأصبحت عام ١٩٨٢م حين عرفتها مرتعًا للجريمة والإشغالات المخالفة ، وقليل من أطفال حي السيدة زينب وحي قلعة الكبش يلعبون فيها ألعابًا غريبة تحاكي أحداث المديح وأهازيج المولد .

أما الراجستان ... فهو الميدان الكبير بمدينة سمرقند عاصمة جمهورية أوزباكستان - إحدى الجمهوريات الإسلامية التي كانت ولنحو ٥٠ عامًا تحت هيمنة الاتحاد السوفييتي - وسمرقند كانت من قبل أحد أهم مراكز العلم والتجارة في العالم الإسلامي ... ميدان الراجستان حين عرفته (يوم ١٧ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٩٢م) كان مسرحًا لتأهب جماعي لأهل المدينة لاسترداد هويتهم ، والإمساك بأهداب ثقافتهم التي أوشكت على الانهيار تحت زعم التقدُّم والعالمية الذي طرحته أعوامُ الهيمنة السوفييتية ...

في (حزيران / يونيو ١٩٨٢م) بدأت تجربتي مع الحوض المرصود بالدخول في مسابقة قومية لتصميم حديقة ثقافية للأطفال بمصر ... وفي (تشرين الأول / أكتوبر ١٩٩٢م) ذهبت إلى سمرقند لتسلم جائزة الأغاخان للعمارة عن مشروع الحديقة التي بنيت على أرض الحوض المرصود .

٢ - اللحظة الأُولى :

ساعات قبل أن أغادر مكتبي بالقاهرة إلى سفرة طويلة ، قرأتُ إعلانًا بالجريدة الصباحية

تطرح فيه وزارة الثقافة مسابقة قومية لتصميم حديقة ثقافية للأطفال بأرض حديقة الحوض المرصود بحي السيدة زينب ، وعلى الفور ذهبت إلى الموقع ، ومن مسافة رأيت مئذنة ابن طولون بشموخها وروعة نسبها وسرِّها الدفين ، وعلى مرأى من ابن طولون اقتربت من حديقة الحوض المرصود ، ولثوان عبرتُ الأسلاك الشائكة التي تحدد أسوارها ، لأمتص خفقة من خفقات المكان ، ثم لأهرع مرة أُخرى مهرولًا إلى سيارتي تمتلئ عيناي بجرعات من القبح ، والفقر ، والأذى ؛ مثل : أشجار مهملة ، وأطفال مهلهلون ، وروائح كريهة ، وجرائم ظاهرة ، وأطنان من المخلَّفات البشرية ، وغيرها تغطي المكان ، وعلى الناصية من الحديقة دار للسينما قبيحة تنطلق منها رائحة عفنة ، وشخوص غريبو القامة والسحنة ، ذوو أكتاف عريضة ، ينتصبون في بلادة وتنطُّع ، وأولاد صغار يتساقطون على الألعاب المنتشرة حول السور في اكتظاظ عجيب ، وعربات الحلوى « والكشري » ، والقذارة والقبح يضجَّان من كلِّ مكان ، وإعلان عملاق عن واحدٍ من أفلام العنف الآسيوي ، يجاوره ويناطحه إعلانٌ آخر ، وصورة بأضعاف الحجم الطبيعي لكتف امرأة عارية ، وعنوان مثير لفيلم أمريكي للجنس . هكذا بدت لي حديقة الحوض المرصود للوهلة الأُولى : أشجار مهملة ، وأطفال بؤساء ، ورجال متنطعون ، وعربات « النيشان » ... إلخ .

هرولت إلى سيارتي تحت جلبة الشارع وضوضائه ، وفي الطريق بدأ تيارٌ آخر من الرؤى ينبعث أمام عيني ويغطي ما رأيت ، وأدركتُ أن جوارحي لم تلتقط تلك العلامات المعذبة لقبحها فحسب ، وإنما التقطت أيضًا صورًا أُخرى تضج بالروعة والجمال ؛ رأيت مسجد سلار ، و سنقر الجاولي بقبتيه ومئذنته الرائعة ، وكأنها في اعتلائها قلعة الكبش تشارك وتتآلف مع عشرات المآذن التي جاءت قبلها وبعدها بمئات السنين ، ومئذنة صرغتمش ، ومئذنتي شيخون ، وعلى مدى البصر تشْرَئِبُّ قامات مآذن الرفاعي و السلطان حسن و القلعة ، وكأنها تشارك في عرس لا تنقطع زغاريده رغم مآتم القبح التي لا تنتهي من حولها .

رأيت البيوت القديمة المتواضعة تقف على حافة قلعة الكبش في تراص وتزاحم منسق واكتداس عجيب ، صورة ذِكْر متصل عمره ألف عام أو أكثر ، جصها المتداعي قطرات عرق المريدين والمداحين ، ويقوم بينها - بين الحين والآخر - بتطاول غريب مبنى حديث ينتصب في بلاهة ودهشة ، متخشبًا وسط هذا الحشد الذاكر المتجلي ، وفوق الأسطح بيوت الحمائم الخشبية تأوي أزواج الزاجل مما يعشقه سكان الحي العتيد ، ويطلقونه في مباريات تراها الحديقة عصر كل يوم .

رويدًا اختفت صورة القبح والعفن التي ملأت عينيّ للوهلة الأُولى ، وتبلورت أمامي رؤيا لمعنى وأهمية المسابقة ... بناء حديقة للأطفال على أرض الحوض المرصود هو – في حقيقته – مواجهة مع قوى القبح والتيه والعته التي عمت عمارتنا ، بل وحياتنا لمدة طويلة ، وهو انتشال لهذا المكان الطيِّب من وهم التحديث الذي بدأ بتخطيط الحديقة الفرنسية على أرض الحوض المرصود ، وانتهى إلى أقصى درجات الانفصال والانقطاع بين ثقافة المنطقة وبين عمرانها ، وهو استحضار لكل ما هو طيب في عالم البيوت البسيطة المتواضعة التي تحف بأرض الحوض المرصود . المسابقة هي استعادة لدور العمل المعماري كجزء من إعادة حق المواطنة إلى أهل هذه المدينة ، وهو أيضًا تقرب واقتراب من الحق بالعمل الصالح ، في حيز لا يضيع فيه أجر من أحسن عملا وسط صحبة رائعة من الأعمال الصالحة ، ساعتها أدركت أن العمل في حديقة الحوض المرصود موصول بتيار من المعاني أكثر عمقًا من متطلبات المسابقة ، وأكثر التصاقًا بلحظات ذات عمق وقيمة في حياتي وعملي ، بل وربما في حياة وعمل الكثيرين .

٣ – التاسع من يونيو ١٩٦٧م :

في التاسع من (يونيو حزيران ١٩٦٧م) خرجت مع الملايين من أهل مصر إلى شوارع القاهرة نواجه بالزحام لحظة الوعي بالهزيمة ، وفي الزحام أدركت أن هذه اللحظة خط فيصل بين نمطين للحياة والعمل ؛ **الأول** : لا يرى الإنسان في قلب ما يعمل ، **والثاني** : لا يرى سوى الإنسان في قلب العمل والحياة .

النمط الأول دافع للهزيمة ، والثاني مخرج منها .

لسنوات مضت حاولت أن أستمر في عملي كدارس وممارس للعمارة التي تعلمتها خلال النمط المستقل عن جوهر الحياة ، ولكن عبثًا حاولت ، فقد تحولت هواجس التاسع من يونيو إلى تساؤلات ملحة عن طبيعة تلك اللحظة وكنهها ، والتي بدت لي كثغرة غير عادية في بنيان مستمر من العادية ، وانقطاعة تنبثق منها طاقات دفينة غير معروفة أو مدركة ، وحيز عارم من الرؤى التي لا تحتاج لقرائن أو براهين لنقربها من الحقيقة . لحظات تحمل مصداقيتها في ذاتها وفي دقائق أحداثها ... لحظات يبدو فيها الزمن وقد انبسط ، والفراغ وقد تفتح لحيز مذهل من الرؤى والمعارف .

من القاهرة إلى بينين بنيجيريا وأحداث الحرب الأهلية ، ثم إلى الولايات المتحدة وحركة الطلاب العارمة ، تحولت التساؤلات إلى أسئلة محددة وبرنامج عمل منظم ، هل تعني لحظات الانكسار والتوقف وعدم الاستمرارية نسقًا ؟ أم هي محض لحظات عابرة

موقوتة بظروفها ، مبعثرة في حيز الفعل الإنساني ، غير محكمة البناء ؟ هل هذه اللحظات جزء من بناء متكامل غير ظاهر ، وقادر على تفجير الطاقات الإبداعية للإنسان ودفعها مرة أخرى في تيار الحياة العادي ؟ هل هي لحظات تجديدية تكسر هيمنة البناء العادي على الحياة والعمل ؛ لتدفع فيه بطاقة التجديد والحيوية ؟ أم أنها رد فعل للأزمات ؟

واقتربت بي الأسئلة من حيز العمل السياسي أحيانًا ، والسعي النظري حوله أحيانًا أُخرى ، ولكنى أدركت - وبجلاء شديد - أن السعي والتساؤل خارج عن هذا النطاق ، ولم يكن أمامي إلا أن أطرح السؤال على ما أعرفه جيدًا ... وأتساءل بالأدوات التي أتقنها ، وكلاهما : المعرفة والأداة يقعان في مجال البناء والعمارة ... هل هناك في البناء لحظات تماثل في كنهها لحظة التاسع من يونيو ؟ هل احتفال حجر الأساس في طول الريف المصري وعرضه ، وزخرفة البيوت في النوبة ، وقطع الأشجار في بينين بنيجيريا ، وتقسيم الأراضي في ريتموشند في كاليفورنيا - هل هذه الأحداث التي تحيطها الشعائر والاحتفالات ذات قربى بيوم التاسع من يوينو ؟ أم هما فصيلتان مختلفتان من الفعل الإنساني ؟ هل ترتبط أحداث البناء الاحتفالية بحس التجديد والحرية والانطلاق مثلما تفجر أمام عينيَّ وعيون الملايين بالتاسع من يونيو .

وهل هناك صلة بين هذه الأحداث الاحتفالية المبعثرة في أنشطة البناء اليوم ، وبين ما تمثله لحظة الثورة ؟ أم هي تصورات واهية ؟ هل يمثل الاحتفال في البناء جزءًا من تراث الانقطاعة المبدعة التي تخللت معظم الأعمال الفنية والتحولات الثورية الكبرى .

وكان طرح السؤال في مجال العمارة بمثابة تساؤل جوهري ، هل هناك في البناء عملية إبداعية تربط البناء بجذور الإبداع في الحضارة ؟ وتتمثل في تلك اللحظات التي نرى لها ملامح واهية في مباني اليوم وفي أطره المتداعية في أحداث مبعثرة يبدو فيها الاحتفال مدعاة للسخرية أكثر منه للتأمل فيما وراءه من عملية إبداعية وتجديدية ؟!

٤ - احتفالات البناء :

لقد كان نتاج هذه التساؤلات وأعوام أمضيتها في محاولة الإجابة عليها سواء في البحث العلمي ، أو العمل المعماري والعمراني ، هو ثلاث قناعات أساسية :

أولًا : إن كافة المجتمعات الإنسانية - ومنذ بدايتها وحتى وقت قريب - قد نسجت حول أحداث معينة في عملية البناء شعائر واحتفالات ، وأحاطت هذه الأحداث بجو من القداسة واللا عادية ، وأن هذه الأحداث يتوفر لها بعدان متلازمان ؛ **الأول** : تقني

مادي يرتبط بخطوة ، أو عملية فنية ، أو ذهنية محورية في عملية البناء ؛ مثل وضع حجر الأساس ، أو توجيه المبنى ، أو تحديد علاقته بما حوله ، أو إقامة هيكله الأساسي ... **والبعد الثاني** : يمكن الإشارة إليه كبعد كوني ، أو لا مادي ، وهو ربط الجانب التقني ببنية المعاني والرموز في حضارة مجتمع المبنى ومحيطه ، وفيه دومًا توصل اللحظة الآنية للحدث التقني بجذورها في أساطير الحضارة المعنية وعقائدها وتقاليدها ، هذه الأحداث الاحتفالية حول لحظات بعينها في البناء ليست قاصرة على ثقافة معينة ، أو موقع جغرافي ، أو مكاني ، أو حقبة تاريخية بعينها ، ولكنها تمثل ظاهرة إنسانية ، وترتبط بالوجود الإنساني في قالبه الاجتماعي أو الجماعي .

ثانيًا : إن هذه الأحداث الاحتفالية في البناء تشترك في عدة سمات أساسية بصرف النظر عن الموقع ، أو الظرف الثقافي والاجتماعي الذي تتم فيه ، وأن هذه السمات تقربها من كونها جزءًا من عملية حيوية متكاملة تربط البناء بمفهوم الحياة والوجود كما أدركته الثقافات الإنسانية المختلفة ، وكما عبّرت عنه خلال طقوسها ومعتقداتها وأساطيرها ، سواء في موقع هذه اللحظات من عملية البناء ؛ إذ تمثل كل لحظة انتقالة جوهرية من حالة إلى حالة ، فوضع حجر الأساس هو انتقالة من أرض إلى إعلان ميلاد للمبنى ، وتوجيه البناء هو انتقالة من عشوائية إلى توجه وانخراط في نسيج البناء أو طبيعة هذه اللحظات ؛ إذ تمثل كل لحظة انكسارة ، أو انقطاعة عن عادية العمل الإنتاجي للبناء وماديته ، وانتقالة إلى حيز يرتبط فيه العمل بهوية الجماعة ورموزها وثقافتها .

ثالثًا : إن العمارة الحديثة كجزء من حركة فكرية ومفهومية أعم قد حجبت هذه العملية عن أنشطة البناء ؛ بل إن المتأمل في طبيعة البناء اليوم ، ليكتشف أن أحكام هيمنة القوانين والمؤسسات على عملية البناء تتمثل في نفس الأحداث أو العمليات التي كانت معظم المجتمعات تصبغ حولها طقوس واحتفالات تربط النشاط التقني للبناء بالبعد الثقافي والحضاري لمجتمعه .

ونتاج هذه القناعات أصبح لي موقف من العمل المعماري وطبيعته ، فقد أصبحت أرى العمل المعماري بمثابة مواجهة وحشد لقوى الإبداع في مواجهة التحيز القائم والمستبطن في مفاهيم وأساليب العمل المعماري في إطار الحداثة ، والتي تحجب قوى الإبداع الذاتية للمجتمعات عن عملية البناء ، وتحيد بالبناء عن مهمته ومساره التاريخي كأداة من أدوات الجماعة الإنسانية لتأكيد وجودها والتعبير عنه ، بل في كثير من الأحيان فقد كان البناء جزءًا لا يتجزأ عن الوجود ذاته ... تلك أصبحت قناعتي ،

وأصبح العمل والحياة بالنسبة لي بمثابة محاولة لتحقيق هذه القناعة .

غادرت الولايات المتحدة بعد سنوات أمضيتها في جدل ومجاهدة مع مفكرين فيها وأساتذة وطلاب ، وبلورة نظرية لفكرة التجديد والحيوية في عملية البناء ، أصبحت فيما بعد رسالة للدكتوراه عنوانها « **احتفالات البناء** » . حاولت فيها الدفع بأن هذه الأحداث - واقعًا - هي جزء من بناء متكامل يقوم في قلب كل عمليات البناء ، وفي كافة الحضارات ، وأن هذا البناء قائم في عمليات البناء المعاصرة ، وإن كان محجوبًا بفعل مفاهيم ومؤسسات العمارة الحديثة ، عدت إلى مصر بعد قناعة أكثر عمقًا مغزاها أن العمل في هذا الاتجاه يعني مواجهة أكبر بكثير من أبعاذها المهنية ، وأن مصر هي المكان الذي أستطيع فيه أن أمارس هذه المواجهة ، وأتحمل تبعاتها بقناعة ورضا .

٥ - التحيز وبناء الحديقة الثقافية :

والورقة التالية تتناول إشكالية التحيّز في مفاهيم العمل المعماري المعاصر ، وتعرض لمشروع الحديقة الثقافية للأطفال ، الذي تمّ تنفيذه بحي السيدة زينب ، والذي يمثل بالنسبة لي - فكرًا وتطبيقًا - مواجهة مع التحيز القائم في مفاهيم العمل المعماري اليوم ، والتي قد تحجب المعماري عن أصول الإبداع في ثقافته ، وتنحرف به عن جذوره وصلته بمجتمعه .

والورقة في شقها الأول تقوم على عدة مفاهيم فلسفية ونظرية تمثل وجهة نظر الباحث تجاه العمل عامة ، والعمل المعماري خاصة ، وعلاقته بموضوع التحيز ، **ويمكن طرحها كالتالي :**

أولًا : إن جوهر الحياة الإنسانية والفيصل الفارق بينها وبين قوالب الحياة الأُخرى هو السعي نحو التعرف على الحق والتعبير عنه ، والتحيز في جوهره حجب لإرادة الخلق ، وتحدي للسعي نحو التعرف على الحق والتعبير عنه .

ثانيًا : إن قوالب الإنجاز الإنساني في أعلى مراتبها في الفن ، والأدب ، والعلوم ... هي بصورة أو أُخرى روافد لهذا السعي .

ثالثًا : إن السعي نحو التعرف على الحق قد يأخذ منهجًا ماديًّا : غايته الكمال ، وأدواته التفكير والتجريب ، أو يأخذ منهجًا لا ماديًّا : غايته الجمال ، وأدواته الرؤيا والفن .

رابعًا : إن العمارة في هذا الصدد تمثل واحدًا من مجالات السعي الإنساني نحو التعرف والتعبير عن الحق ، ويجتمع لها في كثير من الأحوال النهجان المادي والروحي ، وتتحقق في بعض الأعمال غايتهما : الكمال والجمال في آن واحد .

خامسًا : إن العمارة منذ فجر التاريخ وحتى وقت قريب كانت تعبيرًا عن السعي نحو التعرف على الحق ، كما بلور في معارف الشعوب وعقائدها ، وأن انفصال العمارة عن هذا السعي يرجع لغلبة نموذج معرفي مادي في مجال العمارة تعود جذوره إلى كلاسيكية القرن السادس عشر ، وتتبلور سماته المهيمنة مرة أُخرى في مفاهيم العمارة الحديثة وخاصة عن اللَّه ، أو تناقضه مع فكرة الإيمان ، وإرجاع تفسير الأمور كلها إلى قوالب وقوانين مادية ؛ ومن ثم إعلاء شأن المادة ، وإفراد الآلة أو الآلية كرمز أعلى للإنسان الجديد أو الحديث .

سادسًا : إن هذا النموذج يؤدي إلى عزل العمل المعماري عن عالمه ، ويحجب المعماري عن خطة الإبداع الجماعية المؤثرة في سعيه نحو الحق خلال مقومات وأطر ثقافته وحضارته .

سابعًا : إن تحكم هذا النموذج قد تمثل في عزل المبدع عن مقومات العمل الخلاق حضاريًّا وعلى مستوياته المختلفة ، فقد أعلى قيمة الآلة أو الآلية كرمز للإنسان والعمل المعماري : مثل ما جاء في مقولة لوكوريوزيه الشهيرة المسكن آلة للعيش فيها ، ونفي لخصوصية النسق الحضاري للجماعات الإنسانية بطرحه لفكرة المديول Module والشبكة كنسق مغلق مسبق لأي فكر أو تشكيل فراغي ، ومن ثم فقد أعاد تكبيل المعماري في سلاسل الكلاسيكية التي جاء لينتقدها .

أما أهم وأخطر أبعاد هذا التحكم والهيمنة فإنها تقع في استحداث أسلوب للبناء يعزل التصميم المعماري عن عملية البناء والتنفيذ ، ويحيل التصميم إلى سياق محكم ومسبق من الأحداث والتصورات التي يطرحها المعماري بمعزل عن الجماعة التي يبني لها أو ينتمي إليها ، وكذلك عن وسائل التنفيذ لتكون أداة لتحقيق مبنى لا ينتمي للواقع المعاش بقدر ما يكون امتثالًا لنظرية أو طرحًا مسبقًا ، وهنا أصبح التصميم المعماري بمثابة حجب للعمارة عن حيز الإبداع الفردي والجماعي الذي تمثل في مشاركة وانفتاح النماذج التقليدية للبناء ، ومخاطرة لانحراف العمل المعماري عن التعبير عن واقع الجماعة وهويتها ، وإلى تزييف هذا التعبير والتحيز ضد هذا الواقع وحقيقة الجماعة .

في إطار هذا التكبيل وحجب الطاقة المبدعة للشعوب عن عملية البناء في كافة ممارسات العمارة الحديثة ، فإن استكشاف احتفالات البناء من ناحية ، وتجربة « الحوض المرصود » من ناحية أُخرى مثلًا جانبين للمواجهة الأُولى مع قوى التحيز في العمل

المعماري في عالمنا اليوم . احتفالات البناء أصبحت بمثابة رؤيا ومفتاح لإمكانية التحرر من قيد الحداثة ، واختزالها لنظم الحياة في نسق مغلق مسبق ، واستكشاف لعمق هذه الإمكانية في تاريخ الشعوب وتقاليدها . وتجربة « الحوض المرصود » بكل خطواتها من التصميم ، وحتى التنفيذ وإلى اليوم أصبحت بمثابة تجربة عملية لذلك .

* * *

تنقسم الورقة التالية إلى جزأين أساسين :

الجزء الأول : خمس ملاحظات نظرية حول التحيز وطبيعة العمل المعماري :

وفيه نطرح خمس ملاحظات أساسية حول التحيز وطبيعة العمل المعماري ، كل واحدة تتناول بُعْدًا أو سمة من سمات هذا العمل باعتباره نشاطًا إنسانيًّا إبداعيًّا يهدف ضمن ما يهدف إلى التعرف على الحق والتعبير عنه . وهذه السمات الخمس تمثل في مجملها جوهر العمل الإبداعي في العمارة ، ومن ثَمَّ فإن تزييفها أو حجبها يمثل حجبًا للطاقة الإبداعية عن العمل المعماري . وسنتناول كل سمة ونبدأ بتأمل في طبيعتها ودورها في العمل المعماري ، ثم ننتقل إلى قراءة عن ممارسة هذه السمة في تراثنا العربي الإسلامي ، أو ما سبقه من التراث المصري ، ونتوقف عند لحظة الانقطاع الحضاري الذي عانته شعوبنا العربية والإسلامية خاصة ، وشعوب العالم النامي عامة خلال الحقبات الأخيرة من تاريخنا ، ثم نخلص بطرح تصور عن التحيز الذي تمثله العمارة الحديثة ، وفي النهاية نقدم تصورًا لمواجهة هذا التحيز .

الجزء الثاني : من الحوض المرصود إلى الراجستان :

ويعرض هذا الجزء تفصيلًا لتجربة تصميم وبناء مشروع الحديقة الثقافية للأطفال بحي السيدة زينب بالقاهرة ... خلال ثلاث مراحل أساسية للعمل :

المسابقة : وتتناول مرحلة المسابقة كيفية التعامل مع الأبعاد الرمزية والتنظيمية للبناء ... بصورة تصل المعماري بجذور وتراث الإبداع في ثقافته ، وهو ما نعتبره في إطار التجربة حدًّا أدنى للمواجهة مع التحيز المعماري القائم اليوم .

المشروع النهائي واحتفال حجر الأساس :

وينتقل العرض إلى تناول الأبعاد الاجتماعية والحضارية للعمل المعماري ، وكيف أن التوصل إلى صياغة معمارية ترتكز على رمز ونسق أصيل مستقل عن النموذج المادي

ليس كافيًا ، ويبقى العمل المعماري معزولًا عن مجتمع المبنى ولا يفجر طاقاته . ويعرض هذا الجزء لتجربة احتفال حجر الأساس ، وكيف وظفت لبدء علاقة بين المجتمع المحيط بالمشروع وعملية التصميم والبناء ، والتي شارك فيها الأهالي والسكان مشاركة مبدعة وفعالة في تشكيل المبنى وتوجيه مسار قراراته وهويته بصفة عامة ...

عملية البناء :

وتتناول الأبعاد المؤسسية لعملية البناء ، والمواجهة مع السلطة ، وطبيعة الأدوات التي يستخدمها المعماري لمواجهة هذا التحيز في عالم اليوم .

الجزء الأول : خمس ملاحظات :

الملاحظة الأُولى : حول الرمز والترميز في العمارة ، وتحول الرمز من وعاء للهوية إلى سياج للتبعية .

إن بداية العمل الإبداعي في العمارة سؤال جوهري يطرحه المعماري ضمنًا أو علانية حول ماهية العمل وكنهه ، سؤال يرسي أو يؤصل العمل في جذوره الحضارية والاجتماعية ، ويبلور لب المعنى الذي ينتمي إليه المبنى ، والإجابة عن هذا السؤال هي صياغة للرمز أو استحضار الصورة الكلية التي في إطارها يمكن طرح الصور والرؤى الأخرى التي تشكل ملامح المبنى ...

فالرموز - في العمارة إذن - هي كليات تحمل ميلاد المعنى ، وتربطه بأعماقه السحيقة في حضارة الشعوب ووعيها بوجودها ، والعمل المعماري في هذا السياق يولد لحظة استكشاف أو صياغة رمز يوجز طبيعة العمل ؛ ويحمل هويته ويرسي صلته بمواطن المعاني ومنابعها في الثقافة ، سواء في الأساطير ، أو العقائد ، أو القيم ، أو في الطبيعة .

الرمز هنا هو حامل لجينات الشكل والتكوين ، وإطار لمشروعية التشكيل من الناحية الحضارية ، وحيز لاستحضار الذاكرة ، ووعاء لنبض الإبداع في العملية المعمارية .

لحظة استحضار الرمز هي لحظة تساؤل حر غير منقاد ، أو مرهب ، أو محجوب عن منبع الرموز في ثقافة المبدع ، أو بيئته ، أو مفصول عن وجدانه .

ومن ثم فإن القدرة على استحضار الرموز أو صياغتها لا تأتي بانسياق أعمى وراء رمز مسبق ، غير مدرك أو مستبطن للمبدع .

والمتامل في التراث المعماري لمعظم الشعوب قد يرى تيارين للتعامل مع الرمز ؛ **الأول** : يربط الرمز وعملية استحضاره وصياغته بتراث الجماعة ومنابع المعاني فيها ، سواء في عقائدها أو في أساطيرها أو قيمها ، ويتمثل استحضار الرمز في هذه الحالة

خلال حدث جماعي يمثل انكسارة لعادية الحياة واستمراريتها ويقترب من حس الجماعة بالمقدس ، **والثاني** : يستقل في طرحه وبلورته للرموز عن تراث الشعب الإبداعي ، ويركن في ذلك إلى رموز مسبقة أو نظريات أو طرز غالبًا ما تكون بعيدة عن حس الجماعة أو عقائدها أو تقاليدها .

التيار الأول أفرز عمارة في مجملها إنسانية بكونها معبرة عن قومها ومجتمعها ، **والثاني** يفرز عمارة فوقية سلطوية قسرية ، بمعنى استقلال الرمز فيها عن حيز المعاني للجماعية الإنسانية أو لمجتمع المبنى ، ويستوي في ذلك إن كان المنتج مَعْبدًا ، أو كنيسة ، أو مسجدًا ، أو قصرًا ، أو شارعًا ، أو سوقًا ، أو أصغر مكان لعزف الموسيقى في حديقة عامة .

وصياغة الرمز هنا عملية إبداعية ليست مطلوبة لكل مبنى ، ولكنها استلهام لإطار المعاني لمبنى معين قد يستقطب حوله أو بعده جيلًا من المباني التي ينتمي حيز المعاني في تشكيلها للرمز الأول ، فالبلورة رمز للهرم ، والإنسان رمز للمعبد ، والصف رمز للصلاة ، والحديقة رمز للجنة ، ولكن أجيال الأهرامات المختلفة - وإن تباينت في تشكيلها - تنتمي من حيث المعنى للبلورة ، والمعابد وإن اختلفت تكويناتها إلا أنها تتبع الرمز الأول ، والمساجد التي تبعث في تشكيلها صف الصلاة تنتمي كلها لإطار واحد من المعاني . الرمز إذن هو صورة تجتمع عليها الأمة في صياغة أحد قوالب البناء الأساسية فيها .

والانتقال من رمز إلى آخر في إطار حضارة معينة يمثل حدثًا ثقافيًا وعمرانيًا هائلًا ، يتبوأ فيه بإعادة الصياغة للرمز وبلورته وإرسائه في قوالبه الجديدة أئمة المعماريين والعلماء من أبناء الأمة ، وتمثل الانتقالية الرمزية لُب اللحظات التاريخية الهامة ، تعيد فيها الأمة صياغة مفاهيمها ، وتحديد معنى وجودها ، وتجسد العمارة هذه الصياغة ، وتعلن خلال رموزها القدرة على تأكيد هذا الوجود وتجديد معناه وهويته .

أما اليوم فإن عالم العمل المعماري في معظمه محجوب عن حيِّز الرموز الذي يعبر عن الوجود الإنساني ، ويختصر الإشكاليات الأساسية التي تواجهه خلال رمز يمكنه من أن يلم بكلياتها ، ومن ثَمَّ يكون قادرًا على أن ينطلق بحسه أو عقله أو تجربته للتعامل معها ، فما زال حيز الرموز المطروح على معماري اليوم وممارسيه هو الآلة وإطارها المعرفي المتمثل في مادية الحياة وميكانيكيتها ، وبرغم إفلاس هذا الرمز وتفريغه من الزعم الذي تمثل في إنجازات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في مجالات العلوم والتكنولوجيا ، إلا أن آلة الترميز المتمثلة في مهن التصميم والفنون وغيرها ما زالت تهيمن

على مقدرات ووجدان العالم ، وتفرض الآلة والآلية رمزًا لفكر ومنتج هذا العصر ، مستقلة أو محتجبة عن واقع الشعوب ونبع الرموز بها .

وفي مواجهة هذا التحيز الرمزي العارم فإن معماري العالم عليهم أن يناضلوا كُلًّا في موقعه لدحض هذه الهيمنة ، وكسر طوقها ، وذلك بالسعي نحو اكتشاف عوالم الرموز الفاعلة والحية في حياة مجتمعاتهم ، والمبلورة في ثقافتهم المحلية ، تلك الرموز الصامدة لتحديات اليوم ، والباقية في جوانب حياتهم الثقافية وإن خفتت أو توارت بعيدًا عن أضواء الحداثة والمادية ، أو تلك المختفية بعمق في تراثهم وتقاليدهم ، والسعي نحو استحضار أو استكشاف رموز حقيقية ، لا تختلط في العمل المعماري بالصور والرؤى الخالية من المعنى ، ولكن استكشاف الرمز هو عملية ابداعية لا تقف عند تصور ذاتي أو استلهام فردي وإنما بالحتم تستقطب الجماعة خلال أحداث إبداعية يمثل فيها العمل الإبداعي الفردي مبادرة ورؤيا تستنهض الطاقة والإرادة الجماعية للعمل والمشاركة المبدعة ، والتي تتحول بالتبعية إلى حركة ونشاط إبداعي هو الباعث والمولد الحقيقي للرمز أو إطار المعاني به .

والرمز في تراثنا لا يعني صورة حتى لو تضمنها ، ولكنه يتخطاها لما هو أعمق وأهم وهو الحي المقدس ... والفن هنا في أعلى صوره هو قبول وتضمن للحي دون الاقتراب منه مثل ما هو الحال في الفن الإسلامي ... إنه احتواء للقداسة دون التعبير المعلن عنها ، فالتعبير عن القداسة لا يستلزم بالحتم أن يجسد خلال صور ... ولكن ربما وبصفة عامة يمكن القول بأن القداسة في العمل الفني هي إظهار هادئ وصامت لحالة من التأمل في الكون ، أو في الخلق ؛ ومن ثَمَّ لا يتحتم أن يعكس العمل كله مبدأ أو صورة ، ولكنه فقط يحور ويحول الواقع المادي المحيط به كيفيًا بأن يجعله - أي ذلك الواقع المحيط بالعمل - جزءًا من حالة الاتزان التي أنتجته ، والتي يقع مركزها في إيمان بالمطلق والحي ، معبرًا عنه في فكرة الإيمان بالغيب ، والغيب هنا هو ديمومة الخلق والإبداع ، والنقيض الكامل والمباشر للآلية والميكانيكية .

الملاحظة الثانية : حول النسق : وهو بعد العمارة الحديثة عن فهم النسق كإطار مفتوح للفعل المبدع ، وتحوله إلى سياج جيومتري مسبق يبعد المصمم عن النظام الحي للحياة والكون .

النسق هو البنية التي تنتظم خلالها مكونات الرمز اقترابًا من الشكل ، وتهيئته للتشكيل المادي للفراغ المعماري ، والنسق هو علاقة في الفراغ تنقل الرمز إلى حيز المادة دون أن تشكله مادة أو فراغًا ، ولكنها توحي وتضع إطارًا لهذا التشكيل ، النسق إذن هو نظام نظري أو تجريدي يربط الرمز بفكرة النظام order كما تتصوره وتستنبطه حضارة ما ،

وكما تصوغه من خلال عقائدها وعاداتها وتقاليدها ، وأساليب الإنتاج فيها ؛ فالنسق إذن هو قواعد وأسس للتشكيل الفراغي المعماري ، وليس تشكيلًا في حدِّ ذاته .

فعبر عصور الاستمرارية الحضارية لم يخرج النسقُ المعماري والعمراني عن مفهوم النظام في الحضارة معبّرًا عن إدراك مصدرين متواكبين للنظام الحاكم للتشكيل ؛ **الأول** : مادي متصل بطبيعة الأشياء وأسلوب وتقنيات البناء ، **والثاني** : حيويٌّ مستمد من إدراك الإنسان للحياة والكون حوله ؛ تلك الثنائية بين البعد المادي المحدد بالمكان واللا مادي المفتوح للكون كانت ركاز النسق أو القانون الحاكم للتشكيل .

واليوم فإن المعماري مكبل في إطار نسق جيومتري مسبق ، يبعد المصمم عن النظام الحي للحياة والكون ، ويستقل بفكرة التنظيم عن ذلك البعد ، ويقوم هذا النسق على اختزال التعدد والتنوع اللا نهائي للموجودات في شكل نسق أو نظام يفرض وحدة متكررة لتنظيم الفراغ ، وهي ما يطلق عليه المديول Module ، ويكمله نظام يحكم تكرار أو توزيع هذه الوحدة وهو الشبكة أو Grid ، وكلا المكونين – المديول والشبكة – يمثّلان إحكامًا لآلية الفكر الحديث وميكانيكيته في مجال العمل المعماري ، ويفرضان على المصمم نقطة بدء في العمل تقف بطبيعتها وبآليتها بين الفكرة ، وإمكانية تحقيقها في إطار نسق حي مفتوح ، يتقبل متغيرات الواقع والتنويعات اللا نهائية للاحتياج الإنساني من جهة وإمكانية التعبير عنه من جهة أُخرى ، ورغم أن التصور السائد بأن فكرة المديول والشبكة ، أو ما يمكن أن يطلق عليه بالنسق المغلق تعود إلى ظهور الصناعة والتنميط الذي واكبها ، إلا أن حقيقة الأمر هي أن جذور هذا النسق المغلق تعود إلى عمارة عصر النهضة ، ومبادئ الكلاسيكية وفلسفاتها وهذا النسق المغلق مرسخ في عمليات التعليم والممارسة المعمارية ومؤسساتها على كافة المستويات ، كما يمكن إرجاع هيمنة هذا النسق إلى مبادئ ومفاهيم العمارة الكلاسيكية وللتحالف الطبيعي مع قوى السيطرة التي مثلها عصر النهضة ، والتي تعود للظهور مرة أُخرى كلما نمت اتجاهات السيطرة السياسية أو الاقتصادية .

والعمارة الحديثة في طور انتقالها من مبادئها الأُولى الرافضة لهيمنة الكلاسيكية إلى تحولها لما سمي بالطراز الدولي هي في حقيقة الأمر عودة للنسق المغلق للكلاسيكية ، وتوافق مع مصالح قوى السيطرة والتحكم السياسي والاقتصادي القائم في عالم اليوم ، والتي تستخدم العمارة والبناء كأحد وسائل السيطرة والهيمنة على مقدرات المجتمعات التي توجد فيها .

في مواجهة سيطرة هذا النسق المسبق للعمارة الحديثة فإن الدعوة للاجتهاد والتساؤل عن طبيعة النسق هي دعوة مهمة وواردة .

من أين يأتي النسق في عالم وعمارة اليوم ؟ هل هو مؤصل في إدراكنا للوجود ؟ وما هو هذا الإدراك ؟ وما هي مصادره ؟ أم هو خارج عن الظرف المحلي للبناء ، ومفروض على المعماري في كل موقع ؟ أم أن فكرة النسق والنظام يمكن أن تكون ذات خصوصية محلية ؟

الملاحظة الثالثة : حول لغة الخطاب في العمارة : اختصار العملية الحيوية للبناء إلى عملية قسرية للتصميم ، وتدور هذه الملاحظة حول العمارة كحدث ، وحول لغة الخطاب في العمارة .

إن مولد المبنى هو حدث يشكل فيه المبنى انتقالاً من صورته الأولية المتمثلة في الرمز خلال دورات أو أحداث تمثل كل منها إعادة وصل للرمز بجذور النسق أو النظام إلى أن يكتمل التشكيل ، ويصل المبنى إلى حالة تتخطى فيه عمارته حيز التمثيل للنسق Representation لتصبح جزءًا حيًا في حد ذاته . هذه الانتقالات الذهنية والإنتاجية من الرمز إلى النسق إلى التشكيل هي أحداث إبداعية مهمة اصطلحت عليها كافة التقاليد التي نظمت عملية البناء في كل الحضارات ، وتناولته كأحداث احتفالية فيها كسر أو تعليق لاستمرارية العمل العادي في البناء ...

فعبر التاريخ المعماري والعمراني عامة ، بنيت معظم المباني خلال أحداث أفردت فيها لحظات لأحداث البناء أو ما يمكن تسميته احتفالات البناء ، فيها تجدد صلة البناء بأصل النظام أو النسق ؛ مثل : اختيار الموقع ، والتوجيه ، وعلاقات الجيرة ، وحجر الأساس ، وتوزيع العناصر ، وزخرفة المبنى .

لكل من هذه الأحداث مكانها ، ومراسيمها ، وفي كل حقبة من حقبات التاريخ العمراني وحتى وقت قريب مثلت هذه الأحداث حجر الزاوية في عملية البناء .

وكنه هذا الحدث هو إدراك أن الرمز والنسق هما تجريد لعلاقة الإبداع الإنساني بالخلق ، أو المادة بالحياة ، أما الاتصال المباشر بالخلق فهو حدث من نوع آخر ، وأن حدث الاحتفال هو بمثابة لحظة انقطاع الاستمرارية الجبرية للبناء ، التي قد تفترض ضرورة الانصياع الملزم بما نتج عن الرمز أو النسق وتنفيذ ذلك كما هو ... إلى إدراك ضرورة كسر هذه الجبرية ، وإتاحة حيز للنسق ذاته أن يتجلى للمحتفلين أو البنائين ، أي بأن يحدث ، وهذا هو الاحتفال أن يبدو للجميع وهج النسق ، وأن يروا ما يمكن أن

يقوموا به هم ، وأن يحددوا مثلًا على الطبيعة مسار حائط ، أو موقع مبنى ، أو خطًا يقسم الأراضي ، أو يضعوا حجر أساس ، أو أن يقيموا برجًا لمنزل ، أو حائط قبلة ، أو آلاف الآلاف من أحداث البناء المستمرة في حياة أي مدينة .

هذه الانتقالية من الجبري إلى الحي ، من المطلق إلى النسبي ، من الانصياع إلى الإبداع ، من العادي إلى المقدس هي في حقيقتها لب العمل الإبداعي في البناء ؛ فالنحلة مثلًا تبني منصاعة لقانون مسبق أبدي ، والطائر يبني منصاعًا ، وأدق الكائنات في الوجود تبني وتشكل في أبدية جبرية منصاعة لقوانين الخلق الأولى ، أما البناء الإنساني فيستلزم تواكبًا بين الانصياع والقبول بجبرية البناء وأسسه في بعض الخطوات ، وكسر هذه الجبرية والاتصال المباشر بأصل القانون المنظم في خطوات أخرى ، ذلك هو حدث الاحتفال .

والاحتفال حدث جماعي يسبقه إعداد ، ويليه تصور لخطوة تالية ، لكن ما بينها متروك للحدث ذاته « اختيار الموقع ، ورسم الحديقة وحجر الأساس ... » ، هذه أحداث معروف ماهيتها يسبقها إعداد المكان ، ويليها ترقب للخطوة التالية ، ولكن الاحتفال وجماعيته وشعائره هي التي تحدد ما سيحدث التوجيه المحدد ، أو العلاقة بين الجار والجار ، وغير ذلك من العلاقات التي يمتزج فيها المادي باللا مادي . وفي هذه الحالة ، وبالرغم من أن الرمز والنسق قد حددا ، إلا أن البناء يبنى تدريجيًا خلال تلك الأحداث ، التي تصحح أو تعدل كل منها مسار ما يسبقه ، وكأن المنتج ككل معروف كنهه منذ اللحظة الأولى للعمل ، أي منذ لحظة استشفاف أو اكتشاف الرمز ، وكذا قانونه قد يكون معروفًا خلال النسق . ولكن التكوين يأتي خلال تلك الأحداث الإبداعية ، وكأنه بُعْد آخر غير محسوس ، غير ملموس ، ولكنه مدرك ، يحدث في هذه اللحظات الجماعية .

وتقسيم الأراضي مثال بالغ الأهمية ، فأي نسيج عمراني لمدينة تقليدية يَدلُّكَ على وجود عملية حيوية فاعلة نظمت العلاقة بين القطعة والأخرى ، وأنتجت ذلك التنوع الهائل في إطار نسق ينظمها ، ولكنه غير مفروض عليها أو مسبق لها ، والاحتفال هذا هو الحدث الذي تستقر خلاله علاقة قطعة أرض بقطعة أخرى على أصغر مستويات النسيج العمراني للمدينة ، وعلى أعلى مستوياته في آن واحد .

ومن ثم فإن الاحتفال يمثل الانكسار أو الشرخ الذي يجب افتراض الحتمية الجبرية

في الفعل الإنساني ، ويترك حيزًا للنسق الحي أن يحدث ، وحدث تقسيم الأراضي – على سبيل المثال – يعني أنه يمكن تطبيق بعض القواعد الصارمة أو الجبرية على تقسيم الأراضي ، دون إدخال الحي أو المقدس في هذه العملية ، مثلما هو حادث في أسلوب تقسيم الأراضي الغالب على النظم الحديثة ، ولكن تقسيم الأراضي خلال حدث حي يُدْخِل إلى حيز الفعل الإنساني بُعْدَ الجماعية والشورى ، وأبعادًا أخرى تأتي من تجلي النسق ذاته خلال الحدث ، والامتثال لهذه اللحظة هو ما أعطى مباني حقبة الاستمرارية أهم وأعمق سماتها بكونها جزءًا من الحياة ، وأن تشكيلها في جزء منه امتثال لإرادة البناء كخلق ، وفي جزء منه امتثال لإرادة الخالق .

اليوم هذه العملية الإبداعية المتصلة بالخلق أبعدت عن حيز الممارسة الإنسانية ، وجذور هذا الابتعاد أو الاحتجاب تتخطى فترة الحداثة بكثير ؛ فمنذ القرن السادس عشر وحتى ظهور مفاهيم العمارة الحديثة في مطلع القرن العشرين ، وتطور المعارف في مجال العمارة يتبع صورة أساسية من الطرح المادي وإعلاء قيمة العقل والعقلانية ، الأمر الذي استثنى وبصورة شبه منتظمة ومستمرة كافة السمات والأحداث التي كانت تمثل جزءًا أساسيًا من عملية البناء ، والتي كانت تجمع بين المادي وغير المادي .

ولعل واحدًا من أهل التطورات المعرفية التي استخدمت كوسيلة لتقليص عملية البناء وحصرها في إطار جامد مسبق ، وإغلاق أية إمكانية لتواجد قوى الحي أو المقدس بها هو اكتشاف أساليب رسم المنظور ، أو التنبؤ البصري خلال رسم للمنظور يصور المبنى في حالة الحقيقة ، أو رسم المنظور الرسم المعماري كنموذج للواقع ؛ فأصبح من الممكن للمعماري أن يتصور ويجسد لحظة محددة قبل حدوثها ، وكذا يرسم مساقطها ، وكان هذا الاكتشاف الساذج بمثابة المصيدة التي اختزلت العملية الاحتفالية للبناء إلى ما يسمى بعملية التصميم ، وتحول التسلسل الرائع الذي كان قائمًا حتى عصر النهضة ما بين الفعل الإنساني الجبري من ناحية وانفتاحه للغيب والخلق من ناحية أخرى ، ثم إلى العودة مرة أخرى لحيز الجبرية المادية ، إلى أن يتم بناء المبنى ، إلى محض تمرين ذهني يمر به المصمم ، وكأنه بناء وآلة في وقت واحد ، ويبدأ بالفكرة ثم يرسمها في نسق النظم في حضارته ليرسم لحظة ميلادها ، ثم يستمر من نقطة إلى نقطة ، وكل لحظة تبزغ فيها إمكانية للتعبير عن الحي أو المقدس تَئِدُها محدودية أدواته الجديدة ، التي تمكنه من أن يرى فقط بعدًا أو بعدين من صياغة العمل ، ثم يترجم ذلك إلى رسومات ومساقط ويبنيها بحذافيرها .

لقد أصبح اكتشاف المنظور بمثابة تكريس لترفع المعماري ، واقتناعه بأنه رب العمل ؛ يتصوره ويرسمه ؛ ليشكله فيبنيه كيفما تصور ، وهذه في تصوري إذن هي البداية الحقيقية لعلمنة الفراغ ، فقد خرج ومنذ هذه اللحظة العمل المعماري عن حيز الحدث المبدع أي الاحتفال .

وأصبحت عمارة عصر النهضة فكريًّا نهاية للاحتفال وتعبيرًا عن بدء حقبة جديدة من نزع القداسة عن الفراغ المعماري ؛ ومن ثم فقد أصبحت عملية التصميم بمثابة بديل للعملية الاحتفالية للبناء .

ولقد مثلت الطرز في عصر النهضة وسيلة المعماري لإحكام الهيمنة الكاملة على عملية البناء ومصادره ، أي إمكانية لأي شرخ أو ثقب في هذا الجدار الكثيف ، الذي قد يسمح بدخول الغيب أو النسق الحي إلى عملية البناء ، بل وأصبح العمل الكلاسيكي في كتابات الرواد عالمًا بذاته ، له قانونه المستقل عن العالم ، وأصبح المعماري بنَّاءً صغيرًا في وقت واحد .

أما العمارة الحديثة وبرغم هجومها على الكلاسيكية ، ورفضها لأي قوانين تحد من الحرية والانصياع ، إلا أنها ذهبت وبسرعة مذهلة إلى نفس الطريق المسدود الذي آلت إليه الكلاسيكية ، فلم يمر أكثر من عقدين من الزمان من إعلان مبادئ الحداثة الأُولى في العمارة عام ١٩٢٠م ، والتي أعلنت فيها رفضها للكلاسيكية حتىعادت مدارس وجامعات المحدثين الأُولى في العمارة تعلن انضواءهم تحت لواء كلاسيكية جديدة أسموها بالطراز الدولي ، نقلوا فيه سمة التأليه من الطرز إلى الفرد المصمم ، في إطار مفاهيم الطراز الدولي ، وذلك خلال الموديل والشبكة ؛ ومن ثَمَّ فإن الكلاسيكية الجديدة أو الطراز الدولي هي في واقع الأمر نزع لورقة التوت التي كانت تغطي مبادئ الحداثة ، وكشف عن العورة المادية خلال الموديل والشبكة ، ورمزها الآلة .

الملاحظة الرابعة : البناء كمنتج ، وتحول البناء من كونه منتجًا اجتماعيًّا له قداسته ، لكونه سلعة تباع أو تشترى .

وتتناول هذه الملاحظة ظاهرة انتقال منتج العمل المعماري من كونه نشاطًا ، وإحداثًا ، ورموزًا ، ونسقًا مرسخة ومرساة في مجتمعها ، إلى أن أصبح سلعة مفرغة من كل هذه المعاني كما تتناول دخول البناء كسلعة في إطار آليات السوق ، **وفيها نشير بصورة أولية للسمات التالية لتسلسل هذا الانفصال :**

أولًا : فصل العمل التصميمي عن العمل التنفيذي .

ثانيًا : فصل العمل الذهني عن العمل اليدوي .

ثالثًا : خلق طبقة من العمال الصناعيين قادرة على قراءة الرسومات ، واستيعاب التعليمات دون فهم مدلولها ، ومن ثم عزلهم عن حيز الإبداع ، وإبقائه حكرًا على عمل المعماري الحديث .

رابعًا : سحب البساط تمامًا من يد الحرفيين .

خامسًا : تدمير صلة المجتمعات المحلية بعملية إنتاج المبنى خلال آليات التخطيط المعاصر ، بما في ذلك الآليات الفنية والقانونية والمالية ، وقد بلورت هذه التحولات في القرن التاسع عشر ، وأصبحت سمة أساسية من سمات العمارة الحديثة ، ومساواة المبنى هنا مع أية سلعة أُخرى في إطار آليات السوق تغفل بعدين أساسيين لخصوصية البناء كمنتج حضاري .

البعد الأول : إن مكونات أي مبنى تتبع بنية مسبقة ، بصرف النظر عن أسلوب البناء أو نوع المبنى ، ومن ثم فهو يدخل في إطار الـ Archetype ، وهذا ما يجعله منفردًا ومختلفًا عن أية سلعة أُخرى ، وإن هذه البنية المسبقة تضعه في صف الموجودات ذات القيمة الحية ؛ فللمبنى جذور ، وأساس له قوام ، وله نهاية تتداخل بالبيئة دومًا خلال علاقة تبادلية وحيوية .

البعد الثاني : إن المبنى ليس منتجًا قابلًا للنقل من مكان إلى مكان مثل أي سلعة ، إذا ما أريد إدخاله في آلية السوق ، أو أن يباع ويشترى بالنقل ، وحيث إن نقل المبنى غير ممكن ، فإن عملية الشراء أوالبيع أو التعامل مع المبنى كسلعة يعني نقل مجتمعه أو ترحيله أو تحريكه أو تدميره ؛ إذن فإن ما يحرك في عملية بيع المبنى هو مجتمعه ، ومن ثم فإنَّ تسليع المبنى يعني اجتثاث المجتمعات البشرية من مبانيها طبقًا للاحتياجات اللا إنسانية للسوق .

وفي هذا الإطار فإن تنميط البناء تحت زعم العالمية والكونية هو في واقع الأمر اختزال لكل ما يمكن أن يبعد ما بين المبنى وتعريفه أو توصيفه كسلعة ، ومن ثم فإن المسكن هو أقرب للسلعة من المسكن التقليدي الذي صيغ خلال مشاركة ومداخلة سكانية أو بنائية ، والتنميط هو أيضًا حجب لإمكانية الانتماء أو الارتباط الذي قد يجعل من النقل والتسليع أمرًا صعبًا .

الملاحظة الخامسة : حول مؤسسات البناء : وتتناول هذه الملاحظة ثلاث مؤسسات

جوهرية للعمل المعماري : المؤسسة التصميمية ، والمؤسسات الإجرائية القانونية ، والمؤسسة المالية .

ومغزاها أن مؤسسات البناء قد تحولت إلى آليات لإحكام هيمنة النموذج المسبق ، وحجب الحي المقدس عن عملية البناء .

إن المؤسسات الحديثة للبناء قد حلت محل الدور التقليدي الذي لعبته النظم والتقاليد الشعبية للبناء بقوالبها المختلفة ، لتحكم السيطرة ، والتحكم في عملية البناء ، وتتناول التحول الجوهري الذي طرأ على عملية البناء خلال المؤسسات الحديثة - سواء أكان تصميمًا ، أو تنفيذًا ، أو تحويلًا ، كالتحول من التكافل في تمويل المساكن إلى المديونية والربوية ، وقانونيًا من التآلف والتصالح إلى الهيمنة والتحكم . وباختصار لتسقط الضوء على سيطرة مبدأ التحكم والهيمنة على كافة مؤسسات البناء ، وتحولها إلى أدوات لإحكام الهيمنة على المجتمعات خلال عملية البناء ذاتها .

وكأن زيف الحداثة القائم على قدرة العقل على السيطرة على العالم تحول إلى قدرة العقل على السيطرة على الآخر ، وللأسف فقد لعبت مؤسسات العمل المعماري دورًا جوهريًا في استتباب وترسيخ هذا الدور ، وليس من المبالغة في شيء أن نقول إن ما بعد الحداثة لا يمثل أكثر من تكريس لنفس الدور خلال خلق جو من الدعابة والسخرية حول منتجات المؤسسات وهيمنتها ، ولكن في إطار من الصرحية والعبثية التي تجعل كل شيء لا يهم .

الجزء الثاني : الحوض المرصود :

يتناول هذا الجزء بالوصف والتحليل تجربة تصميم وبناء الحديقة الثقافية للأطفال بأرض حديقة الحوض المرصود بحي السيدة زينب بالقاهرة ، كالتالي :

١ - وصف الموقع والمؤثرات البيئية والطبيعية .

٢ - مواجهة مع قوى التحيز : المسابقة ، وحجر الأساس ، وعملية البناء .

٣ - المخطط العام ومكونات المشروع .

٤ - المخططات المعمارية .

٥ - أهمية المشروع والدروس المستفادة .

١ - وصف المشروع من حيث الموقع ، والمؤثرات البيئية ، والطبيعية :

(١/١) في قلب حي السيدة زينب بالقاهرة ، وعلى بعد خطوات من مسجد

أحمد بن طولون بمئذنته الشهيرة يقع مشروع الحديقة الثقافية للأطفال ، والواقع أن المشروع يضم عنصرين أساسيين :

أ – **الحديقة** : وتمثل مجمعًا ثقافيًا يتكون من عدة مباني ومنشآت ؛ مثل : المكتبة ، والأتيليهات ، وصالات للكمبيوتر ، وغير ذلك من المنتزهات ، والمدرجات الخضراء ، وساحات الألعاب وغيرها .

ب – **الشارع** : ويتضمن تطوير شارع أبو الدهب الملاصق للحديقة ، وتحويله إلى شارع للمشاة مع تطوير عدد من العناصر الثقافية على طول مسار الشارع ، والتي تتصل مباشرة بالحي المجاور للحديقة ، وتشمل : مقهى ثقافيًا ، وسبيلًا ، ومصلى ، ومكتبة على الشارع ، وساحة ، ومدرجات للاحتفالات ، ومحلات لبيع حرف وكتب الأطفال ، وأتيليهات للحرفيين والفنانين لتعليم طلبة المدارس ، بالإضافة لمدرجات ومساحات خضراء للأطفال .

(١/ ٢) يقع المشروع على أرض حديقة الحوض المرصود بحي السيدة زينب بالقاهرة على مسطح يبلغ نحو ١٢٥٠٠ مترًا مسطحها حوالي – ٣ أفدنة ... ويحد الموقع شمالًا شارع محمد أبو الدهب ، وجنوبًا شارع ماراسينا ... وتنتمي شبكة الشوارع المحيطة بالمشروع في معظمها إلى نسيج القاهرة المملوكية ، فيما عدا شارع قدري الذي يحد الموقع من الناحية الشرقية ويربط شارع الخليج المصري (بور سعيد) شمالًا ، بشارع ماراسينا جنوبًا ، ويفتح محورًا عموديًا على مئذنة مسجد أحمد بن طولون ، وقد شق الشارع ضمن مخطط الخديوي إسماعيل لتحديث القاهرة في نهاية القرن التاسع عشر ...

(١/ ٣) يمثل الموقع تاريخيًا جزءًا من بركة الفيل وهي واحدة من البرك الرئيسية التي اتصلت بترعة الخليج المصري ، والتي كانت تغذي القاهرة بمياه النيل ، وقد ردمت البركة في منتصف القرن التاسع عشر وحولت إلى حديقة عامة . ويحد الموقع جنوبًا سلسلة من المواقع الهضبية (قلعة الكبش) .

(١/ ٤) **المحيط العمراني** : يمكن فهم المحيط العمراني في إطار من المكونات والظروف الآتية :

أ – **النسيج السكني** : ينتمي النسيج العمراني لمنطقة المشروع في معظمه لقاهرة العصور الوسيطة ، ومكون النسيج الرئيسي هو الحارة – أو الشارع الخاص – وما يحيط بها من أبعاد اجتماعية وعضوية محددة ، ينظم هذا النسيج خلال شوارع رئيسية ، وهي : شارع القصبة امتداد شارع المعز ، وشارع ماراسينا ، واصلًا بين القلعة والسيدة زينب ، وشارع

الخليج المصري (حاليًا شارع بور سعيد) .

ب - **المباني التاريخية** : يحيط بالموقع من الناحية الجنوبية وعلى طول مسار شارع ماراسينا سلسلة من المباني التاريخية المهمة : جامع المحمودية ، وضريح ومدرسة سلار ، وسنقر الجاولي على سطح هضبة قلعة الكبش ، ثم مسجد أحمد بن طولون على قمة الهضبة ، أمامه وعلى منحدر الهضبة يقوم مسجد ومدرسة الأمير صرغتمش المملوكية ، وعلى مرمى البصر وعلى جانبي شارع ماراسينا تقع مدرسة ومسجد وخانقاه الأمير شيخون ، وسبيل السيدة نفيسة الخضراء ... وغير ذلك من المباني المملوكية والعثمانية المهمة .

جـ - **المواد وأسلوب البناء** : تتمثل عمارة المنطقة المحيطة بالإضافة إلى المباني التاريخية في مكونين أساسيين : المباني المستجدة ، والتي تقوم على أجزاء من النسيج التاريخي ، ومعظمها يتروواح ارتفاعه ما بين ٣ - ٥ طوابق مبنية من الحوائط الحاملة من الطوب أو الحجر الجيري ، ثم المباني المنشأة على المحاور المستجدة والخاضعة لقوانين المباني الحديثة ، ويتراوح ارتفاعها ما بين ٦ - ١٨ طابقًا ، وهي منشأة من الهياكل الخرسانية .

د - **حالة المنطقة** : المنطقة المحيطة من الناحية العمرانية تمثل حالة من حالات التداعي العمراني للمناطق القائمة حول أو داخل المركز القديم للمدينة، ويرجع التداعي فيها إلى الانقطاعة التاريخية للأسس وتقاليد البناء بعد حقبة محمد على ومشروعات التحديث المختلفة - كما ترجع - للتضاد بين الاستعمالات والأسس المنظمة لنسق النسيج المعماري التاريخي والحديث .

الموقع عامة ساحة تتفاعل حولها كل المحددات المسببة للتداعي العمراني للمناطق التاريخية ؛ ومن ثم يمثل إمكانية حتمية لمواجهة هذا التداعي بشكل أو بآخر .

٢ - مواجهة مع قوى التحيز : المسابقة ، حجر الأساس وعملية البناء :

كان العمل في مشروع الحديقة الثقافية للأطفال في كافة مراحله بمثابة مواجهة مع قوى التحيز في مجال العمارة والعمران على مستويات عدة .

(٢/ ١) **الرمز** : استمدت عمارة الحديقة رموزها من التراث المحيط بالحديقة دون أن تحاكيه أو تقلده ، بل بحثت في قوانينه ودروسه ... مئذنة ابن طولون مثلت مصدرًا لاستشفاف القانون الحاكم لعمارة الحديقة أو رمزها ، والمعبر عن ما يجمع ما بين الطفل والحديقة ، وهو مفهوم النمو الحلزوني في شكله المجرد ، أو باعتباره قانونًا فراغيًا مثل هذه الإمكانية .

(٢/٢) **النسق العام للفراغ** : عمارة الحديقة استمدت نسقها من قانون يترجم الرمز إلى نظام فراغي ، ويربطه بعناصر ومكونات الموقع ، مثل : الأشجار القائمة ، والحدود ، والشوارع المحيطة ... إلخ .

ومن ثم فقد امتثل المدخل هنا للتقاليد التاريخية العريقة للبناء ، سواء في العمارة المصرية القديمة ، أو العمارة الإسلامية بمصر ؛ حيث كان النسق الفراغي (الجيومتري) يعني حرية البناء ، وليس تكبيلًا مسبقًا ، ويعتمد هذا النسق على النسب والتوالد الفراغي Regenation بدلًا من اعتماده على أبعاد مسبقة وتكرار ممل .

(٣/٢) **اللغة التعبيرية** : نتجت اللغة التعبيرية لعمارة الحديقة لا عن محاكاة للأشكال والتكوينات التاريخية ، ولكن خلال استخدام واعٍ ملتزم بمواد البناء المحلية (الحجر الجيري – والحجر الرملي) وتجديد وتواصل لتقنيات البناء بالحجر مكنت من إفراز لغة معاصرة وأصيلة تؤصل الثابت وتزكيه ، وتدفع بالجديد والمتجدد في حيز التحول والتغير سواء في المواد أو التقنية .

(٤/٢) **أسلوب البناء وإدارته** : في مواجهة أساليب البناء السائدة (نظام المقاولات) استحدثت هذه التجربة أسلوبًا للتنفيذ له بُعدان أساسيان :

الأول : يربط بين التصميم والحرفة ، وذلك بتكوين مجموعات من الحرفيين التقليديين ، يعمل معهم عمال صناعيون كالنجارين والحدادين ، مع المهندس المعماري ، والهدف من ذلك ملء الفراغ المعرفي للحرفي بإشراك العامل الصناعي والقادر على قراءة الرسومات الهندسية في إيصال مفهومها ومدلولها للحرفي ، ومن ناحية أُخرى إيصال المهارات الحرفية للصانع .

الثاني : يربط بين العملية التصميمية والمجتمع المحيط بها ، وذلك بإشراك السكان خلال إدراكهم لرؤى وتصورات المشروع والتعبير عن احتياجاتهم خلال أحداث احتفالية كبرى استخدمت فيها وسائل تقليدية لتعريف الأهالي برؤى المشروع وتعبيرهم المباشر عن احتياجاتهم .

وقد تحقق ذلك خلال عدة عمليات أو أحداث أساسية :

(٥/٢) **الحدث الأول : ميلاد الفكرة التصميمية : المسابقة** : عندما تعرضنا لتصميم المشروع الذي نحن بصدده كان علينا أن نصل لشكل هندسي تتجسد فيه روح المجتمع ، هذا العمل يتطلب من المعماري أن يدرك أن لكل مجتمع حي مفهومًا خاصًا للنسق

المعماري والعمراني لبيئته ، هو في الواقع طريقة لوصل هذا المجتمع بالعالم ، وفي حي السيدة زينب اليوم مثلما في مجتمعات فقيرة أخرى ، ولكنها عامرة بالحيوية ، لم يعد هناك مفهومًا كونيًا يعتمد على الأسطورة والمعتقدات فقط ، أو مفهومًا عقلانيًا يعتمد على العلم والنظريات ، ولكنه يجمع بين الاثنين معًا .

وقد رأينا هنا أن التعبير عن فكرة النسق في مجتمعنا يمكن أن يظهر في ميدانين :

أولاً : في المواكب الاحتفالية ، في إيقاع الرقصة الشعبية الشهيرة « الذكر » ، أو في إيقاع الشعر العفوي الارتجالي ، أو في بعض طقوس البناء مثل الاحتفال بوضع حجر الأساس .

وأما **الميدان الثاني** الذي يتضح فيه هذا المفهوم للنسق فيوجد في مجموعة المباني أو العناصر التاريخية التي لا تزال قائمة في المنطقة ، مثل مئذنة جامع ابن طولون ، القباب المتباينة في العديد من الجوامع ، وأنماط تقسيم الأراضي الصامدة منذ نشأة هذا التجمع ؛ حيث تحمل في مضمونها مفهومًا للنسق ومبادئه ، وبالتالي يصبح تحليل الأحداث والاحتفالات والعناصر المعمارية الرئيسية عن طريق إعادتها إلى عناصرها الأولية من الناحية الفلسفية والفراغية من مهام التصميم ذات الأهمية الأساسية ، ومن ناحية أخرى فإن أي مشروع معماري عام لا بدَّ وأن يرتكز على قضية أو مفهوم اجتماعي وفلسفي هام يجعل من السعي خلف أصول النسق في رموز المجتمع ومبانيه جهدًا له معناه وهدفه .

وقد كانت قضية النمو ، والتي تشترك فيها حياة الطفل وحياة الحديقة هي نقطة الانطلاق للمشروع من أجل وصل المجتمع وربطه برموزه وللبحث عن أحداث وموضوعات ورموز للحياة الثقافية التي تتضح فيها قضية النمو هذه كان مشهد مئذنة جامع ابن طولون ، التي تظهر بوضوح من موقع المشروع ، بمثابة إلهام وإشارة لهذا النسق الذي يبحث عنه المصمم ، وبالتالي فقد استلهم المصمم التكوين الحلزوني للمئذنة في سلسلة من الأنساق الهندسية تقيدت بشكل الموقع والعناصر القائمة به ، ومن ثَمَّ تنظيمها بشكل يتناسب مع أفكار ومتطلبات المشروع ، ومثلت هذه الأنساق الهندسية إطارًا لصياغة الفراغات التي تبلور عناصر المشروع .

كانت الصياغة الأُولى لهذه الأنساق عبارة عن مجموعتين من الدوائر متحدة المركز ، تلخص كل منها أو تبسط القانون الداخلي للحلزون (قانون المتوالية اللوغارتيمية) ،

وتبدأ كل منهما من نقطة ذات أهمية حقيقية في الموقع ؛ حيث يقع مركز المجموعة الأولى على نقطة تقاطع محور ممتد لأشجار النخيل قائم بالموقع من الشارع الرئيسي ، بحيث يحدد المدخل ويكون رابطة بصرية مهممة مع مئذنة جامع ابن طولون .

وتمركزت المجموعة الثانية من الدوائر حول شجرة ضخمة عند نهاية محور المنتزه ، وقد جاء توالي الفواصل في كل مجموعة بطريقة تقريبية ؛ التزامًا بالمسافة المتاحة بين أشجار النخيل على طول جانبي المنتزه .

وبعد أن رسمت كل مجموعة من الدوائر على الموقع ، بدأ توزيع الأنشطة تبعًا للمجالات التي أوجدتها المتواليات الهندسية والمتطلبات التي حددها البرنامج ، ففي مركز المجموعة الأولى أقيمت نافورة تتشكل من سلسلة من الجدران الحلزونية ، ويتكون مجال الأنشطة في المجموعة الأولى من مقهى صغير ، وساحة لألعاب الأطفال ، ومنصات للمراقبة .

وحول مركز المجموعة الثانية جاءت سلسلة من الحوائط الحلزونية والمصاطب لتشكل متحفًا للأطفال ، كما أوجدت نقطة التقاطع بين المجموعتين مجالًا هندسيًا ثالثًا ؛ حيث نشأت مجموعة من الأنشطة والمواضع الانتقالية ، وقد جاء موقع المسرح مستقلًا ليشكل حلزونين متشابكين حول مجموعة من أشجار التين البنغالي الضخمة التي اتخذت هيئة المثلث ، كما ضمَّ الموقع أيضًا في المساحة البينية الواقعة بين المتتالية الهندسية والشوارع والممرات المحيطة بالحديقة مجموعة من الأنشطة الاجتماعية تضم مقهى ، ونافورة في الهواء الطلق ، ومكانًا للضوء ، وزاوية صغيرة ، ومكانًا مفتوحًا للصلاة ، والعديد من المحلات والورش للصناعات اليدوية ، هذا إلى جانب قاعة اجتماعية متسعة في الهواء الطلق .

حصل المشروع على الجائزة الأولى في المسابقة ، وتمَّ توقيع عقد لتطوير التصميم ، وخصصت الاعتمادات المالية للبدء في البناء ، ولكن العمل لم يتقدم ، والسبب في ذلك يرجع لأسباب سياسية ، وبعد محاولات عديدة لتسيير المشروع رأينا أن الأسلوب الأمثل لتحريك المشروع هو اللجوء إلى نفس المصدر الذي استوحينا منه التصميم ، وكان هذا المصدر هو المجتمع ، لا لكي يدافع عن المشروع ، بل من أجل أن يقوم بتنفيذه .

(٦/٢) الحدث الثاني : احتفالات حجر الأساس : إحياء مراسم البناء : (احتفال وضع حجر الأساس) جاءت اللحظة الحاسمة ، وسنحت فرصة ربط الحديقة بثقافة المجتمع ، عندما قررت وزارة الثقافة وضع حجر الأساس للمشروع أثناء الاحتفالات

بأعياد الطفولة ، واحتفال وضع حجر الأساس في مصر كما هو معروف يعتبر حدثًا رسميًا يتم فيه وضع حجر الأساس لبناء جديد كشكل رمزي تشترك فيه الجهات الرسمية والمعمارية وبعض ممثلي المجتمع المحلي ، ويقام سرادق كبير من القماش الملون المكفت على موقع المشروع وتستخدم الرسوم والنماذج في تصوير المشروع وعرضه ، وهكذا فإن الأمر كله يتميز بالرسمية والانفصال التام عن الحياة الحقيقية للمجتمع والبعد عن مفهوم البناء .

وفي إطار ربط المشروع الجديد بالمجتمع وإحياء تقاليد مراسم البناء القديمة فقد اقترحنا في مذكرة عاجلة لوزير الثقافة أن يتم بناء خيمة الاحتفال ، حيث تمثل هي في حد ذاتها نموذجًا بالحجم الحقيقي للتصميم ؛ بحيث يستطيع المجتمع بأكمله ، الشعب وأعضاؤه الرسميون ، أن يروا بأنفسهم لمحة من الصورة التي سوف يبدو عليها المشروع ، بدلًا من استخدام الرسوم الفنية والنماذج التقليدية ؛ بحيث يتم بناء الشكل الحلزوني المقترح للنافورة والمعارض والمتحف والمسرح في أماكنها الحقيقية بالموقع باستخدام قماش الخيام ، بينما يتم تحديد أماكن الأرصفة والمصاطب على الأرض بالألوان .

كما اقترحنا دعوة الفنانين والموسيقيين للمشاركة في هذا الاحتفال عن طريق تأليف أعمال تعبر عن فلسفة التصميم في سلسلة من العروض يقوم بأدائها مئات من تلاميذ المدارس في المجتمع المحلي ؛ وذلك حتى يشعر أهل الحي بمغزى المشروع وأنشطته ، ولإعطاء نوع من الحيوية لهذا الاحتفال الرسمي ، ووافق الوزير على هذا الاقتراح ، وتمَّ تنفيذ الفكرة في فترة لا تتعدى سبعة أيام حيث أدت أطقم بناء الخيمة مهمتها بكل مهارة ، وفي أقل من ١٨ ساعة كان الموقع الذي تصل مساحته إلى ٢,٥ فدان قد تحول من حديقة متهدمة مهجورة إلى تنسيق رائع للخيام ، كما تمَّ بناء منصَّات من الخشب كمسرح مؤقت في مكان المسرح ، ولمدة ثلاثة أيام أدى مئات من أطفال المدارس العروض المعدة لهم بعد إعداد الترتيبات . كما شارك أفراد المجتمع في هذا الحدث سواء بالمشاهدة أو التشجيع ، وبدأ المشروع بالفعل ينبض بالنشاط والأصالة والفعالية .

كان الاحتفال بمثابة دفعة كبرى للمشروع ؛ إذ حصلنا على كافة الموافقات الرسمية والشعبية للبناء في ذات الحدث ، كما أقر الجمع الرسمي عدة أفكار لم تكن من البرنامج أو الخطة الأصلية للمشروع ، كان أهمها هو تحويل شارع أبو الدهب المجاور والموازي لموقع الحديقة إلى شارع للمشاة ، وفتح عدد من الأنشطة الثقافية عليه .

(٧/٢) **الحدث الثالث : عملية البناء** : كانت الخطة الثالثة من أصعب المراحل جميعًا ؛ حيث إنها تقتضي المواجهة الكاملة مع نمط البناء الحالي حيث تطلب الأمر ابتكار أسلوب الفكرة التصميمية التي تمَّ تجسيدها في الاحتفال ، ويقتضي هذا بدوره مراجعة أساليب استخدام أدوات البناء الثلاث الرئيسية .

أ – **الرسومات التنفيذية** : لقد بدا من الغريب بعد هذا الاحتفال غير التقليدي أن يتم استخدام المستندات التقليدية في عملية الإشراف على تنفيذ المشروع (مثل الرسومات التنفيذية ، وبيان الكميات ، ومواصفات البناء ... إلخ) ، وكان الأمر يحتاج إلى تطوير نظام الرسومات التنفيذية ؛ بحيث تستوعب حيوية خطة المشروع وإمكانية تطويرها بالإضافة إلى التغييرات الكثيرة التي بدت ضرورية في مخطط المشروع .

كانت القضية الرئيسية هنا هي إيجاد نظام بديل يستوعب الخطوط غير المتعامدة المستخدمة في مخطط المشروع والتشكيلة الضخمة والمتنوعة من المساحات والصيغات التي ظهرت في الاحتفال ، واستجابة لهذه القضية استُخدِم نظام للرسم يعتمد على النسب لا على الأبعاد ، كما تمَّ تطوير الحلزون اللوغاريتمي الذي كان يستخدم من أجل تنظيم المخطط العام للمشروع ، إلى نظام نسبة يعتمد على التواتر (التوازن) والتوافق ، مما يسمح بتطوير أو تغيير أي عنصر مستقل بدون تشويه النظام العام .

ب – **مواد وطرق البناء** : تنقسم المباني المحيطة بالموقع إلى شقين : الأول تقليدي ويبنى من الحجارة والقرميد ؛ مثل جامع ابن طولون وقليل من الأبنية التي ترجع إلى العصر المملوكي والعثماني ، والثاني ويتمثل في المباني الحديثة المقامة من الخرسانة المسلحة ، والتي تمثل معظم المباني السكنية والعامة .

وقع الاختيار على الحجارة كمادة للبناء ، كما استخدم أسلوب البناء بالحوائط الحاملة والعقود والأقبية والقباب ؛ حيث تمثل هذه العناصر وحدات فراغية وإنشائية مستقلة ، مما يعطي قدرًا من الحرية والمرونة في التصميم والبناء .

جـ – **أسلوب التنفيذ** : حيث إنه من السائد أن تتولى شركات المقاولات العامة إنشاء المشاريع التي يتم تمويلها من قِبَل الحكومة ؛ وذلك عن طريق مناقصة عامة ، فإن مثل هذا الإجراء لا يسمح بتشغيل الحرفيين المهرة بين الأطقم التي سيستخدمها المقاول ؛ لذا فقد تمَّ تقسيم العمل إلى فئتين : **الفئة الأُولى** يندرج تحتها العمل التقني المعتاد ، والذي يلتزم بالرسومات ، أما **الفئة الثانية** فيندرج تحتها العمل الحرفي الذي يتطلب تفاعل

الطاقمين التقني والحرفي .

ومن أمثلة الأعمال الاعتيادية : وضع الأساس ، وأعمال العزل ضد الرطوبة ، وإنشاء الحوائط المنتظمة ، أما الأعمال الحرفية فتتضمن بناء العقود والأقبية والقباب والحوائط المقوسة ، ولقد تمَّ الاتفاق على أن يتولى العمال الفنيون إعداد نماذج من الخشب للعناصر الاستثنائية التي تحتاج إلى حرفية في البناء بالمقاييس الحقيقية ، ثم يتولى الحرفيون إرشاد الفنيين إلى المواد والمتطلبات الحرفية التي يتطلبها تنفيذ هذه النماذج ، وبعد ذلك تستخدم هذه النماذج كنسخ لنحت الحجر أو بناء العقود والأقبية .

بذا تكون دورة الخبرة والمهارة الضرورية قد تمت ، فقد وفرت أدوات ومهارات العمال الفنيين المعرفة المفقودة لدى الحرفيين ، بينما قدم الفنيون أعمالًا حرفية متقدمة في إطار الأعمال المعتادة مثل : الحديد المسلح والعزل ضد الرطوبة ، بل إن بعض العمال قاموا بتقديم ذبيحة كأضيحة قبل وضع حديد التسليح لبعض الأساسيات ؛ حيث يعتبر هذا التقليد من الشعائر القديمة جدًّا التي كان يؤديها البنَّاؤون .

لقد تمَّ إنجاز المشروع الآن ، كما تمَّ إنجاز الأنشطة الاجتماعية المقامة حول سور المبنى ، ولكنها لم تفتح بعد للجمهور ، وتمَّ بناء المكتبة ومحل بيع الكتب ، ووصلت المصاطب والملاعب إلى مرحلة الإعداد النهائي ، واكتمل المشروع .

(٨/٢) **الحدث الرابع : أعراس شارع أبو الدهب** : قبل الافتتاح الرسمي للحديقة وبرغم الاكتمال الرائع لكل ملامح الحديقة وعناصرها لم تكن المباني قد اكتملت بعد بالمفهوم الرسمي ؛ إذ إنه لم يتم التسليم النهائي للعمل ، والذي يأخذ شكل طقس غريب من طقوس الحداثة ، يتوفر له بيروقراطيون ومحاسبون ومراجعون ، مهمتهم استلام المبنى بصورة نهائية ، وتعريفهم لحالته النهائية هذه (إن المبنى صالح للاستعمال) ، وقد عقدت عدة لجان للاستلام النهائي حضرها كهنة الحداثة ... ولم يروا أنه صالح بعد للاستعمال ؛ وحيث إن الأمر كذلك فقد أبقينا على كافة الأسوار التي أقامها المقاول حول الموقع ، ولكن أهل الحي كانوا يرون المشروع بصورة أُخرى ... لقد اكتمل المبنى بالنسبة لهم ، ونضج ، بل بات ينادي في أعماقهم وعواطفهم أشجانًا وأحاسيس كثيرة ، ودار الكثير من الحوار والود بين أهل شارع أبو الدهب وبيننا ؛ حيث إن مهندسينا وحرفيينا قد استعملوا بعض الأتيليهات المطلة على الشارع .

وبخجل وتواضع شديد اقترب مني عدد من سكان الشارع يستأذنون في إمكانية

إقامة عرس ابنهم بجوار السور المؤقت للحديقة وحينها أدركت أن القلوب قد تفتحت للمشروع ، وأن اكتماله حقيقي ...وقلت : بل سنفتح الأسوار وتقيمون العرس على مصاطب ومدرجات الشارع التي بنيناها ، وهذا الخاطر في ذهننا ولم تسعهم الفرحة ، وكان شَرْطي الوحيد أن يكونوا مسؤولين تمامًا عن كل ما في الشارع أثناء العرس ؛ فالأشجار كانت صغيرة هشة ، والمدرجات الحجرية كانت لتوها منحوتة ، والأخشاب والفوانيس وكل شيء كان معدًّا للاستلام النهائي .

وأقيم العرس ... وكان حدثًا رائعًا ، لقد تعامل السكان مع الشارع الجديد كأنه عريس ... بحب وحنان وحرص شديد ... وتأنق الجمع وزغرد ورقص وغنى ... وعلقت الأنوار ... واحتفلوا واحتفلنا بهم وكان عرسًا رائعًا ... واستلامًا حقيقيًا للشارع وإن لم يكن نهائيًا بعرف الحداثة ، ومن هذه اللحظة وأهل الشارع والشوارع المحيطة يقيمون أعراسهم واحتفالاتهم في الشارع .

(٢/ ٩) **الحدث الخامس : الافتتاح** : اقتربت أعياد الطفولة ... وقررت الوزارة افتتاح الحديقة ، وتحول الموقع فجأة إلى مواجهة قاسية بين النسق القسري للإدارة التي لم تر في كل ما قمنا به إلا أنه تأخير وتعطيل ، وبناء ليس له قيمة ، وحاولت الإدارة أن تجعل من حدث الافتتاح محاولة لتغيير ملامح المشروع ، وأدخلت مهندسًا جديدًا في الموقع لإجراء هذا التغيير ... وقاومنا بكل ما استطعنا ونجحنا في أن نحجم الخسارة والتشويه ، وتم الافتتاح الرسمي وسط حملة إعلامية قصد بها اختزال دور المعماري الأصلي للحديقة ، وجهد البنائين والحرفيين العظام الذين قاموا بالعمل ، وواجهنا الحملة بحملة مضادة استمرت حتى اللحظات الأخيرة قبل الافتتاح وفي لحظة الافتتاح ذاتها ... وانتهى الافتتاح الرسمي بجيش من رجال الأمن يحجبون الأطفال في اندفاعهم العفوي نحو أسوار الحديقة .

(٢/ ١٠) **الحدث السادس : ميدان الراجستان ، وجائزة الأغاخان** : بعد أشهر من المعاناة والغيظ ... والغليان ، والمواجهة الساخنة أحيانًا ... والهادفة أحيانًا مع الإدارة الجديدة للحديقة – رشح المشروع لجائزة الأغاخان من قبل العديد من الأفراد والجهات المحلية والعالمية ، وقد كان حدث تقويم مشروع الحديقة ، وقبلها جائزة الأغاخان للعمارة بمثابة رد اعتبار للمئات ، بل ربما الآلاف الذين عملوا في هذا المشروع ، لقد كانت فرحة الأطفال ، والأصدقاء ... ومن نعرفهم ، أو لا نعرفهم أكبر من أن توصف ... لقد أحس الجميع أن العمل الجاد يعلو فوق المصاعب ... وأن الانتصار الحقيقي ليس في نيل

الجائزة ، ولكن في أن العمل أصبح بالفعل ملكًا لهؤلاء الذين يحتفلون به اليوم ؛ لأطفال حي السيدة ، ولأبناء شارع أبو الدهب .

٣ - المخطط العام ومكونات المشروع :

المخطط العام هنا هو نتاج للعملية الاحتفالية التي ذكرنا بعض ملامحها في الجزء السابق ، وليس مخططًا مسبقًا يفرض بعض الإسقاطات على الموقع أو مجمع المبنى ، ومخطط الحديقة يقوم على تنظيم كافة العناصر الداخلية للحديقة حول محور النخيل ، وهو محور قائم ومزروع بأشجار النخيل الملوكي منذ حقبة الخديوي إسماعيل - وتنظم العناصر الخارجية (عناصر شارع قدري وشارع أبو الدهب) في علاقتها بالأنشطة المحيطة ومكونات النسيج العمراني المختلفة ، وبرغم ثبوت معظم مكونات المخطط منذ مراحل المسابقة الأولى ، وكذا فكرة التنظيم إلا أن الذي تغير وتحول نتيجة الأحداث الاحتفالية الأساسية هو العلاقة بين المكونات وتآلفها وتوازنها في نسق ناضج متكامل ، استوعب وعبر عن الأحداث والمشاعر التي تفجرت في هذه الأحداث دون أن يقف اتزانه واستجابته لكافة المحددات الوظيفية والبيئية والتقنية ، ويمكن شرح مكونات المخطط العام في إطار العنصرين الرئيسيين لمشروع الحديقة والشارع كالتالي :

(٣/ ١) **الحديقة : المدخل الرئيسي** : يتكون من عدد من الساحات والمدرجات الحجرية والخضراء بطول ضلع الموقع على شارع قدري ، ويتضمن البوابة الرئيسية ، ومدخل الأطفال المعوقين ، ومدخل المكتبة والاتيليهات وكذلك مدخل المقهى والسبيل . وبذا يمثل المدخل الرئيسي عددًا من الأحيزة تربط الحديقة بالشارع .

النافورة الرئيسية : بداية محور النخيل من ناحية شارع قدري ، وتمثل صياغة فراغية لمفهوم النمو - كما استوحاه المصمم من مئذنة أحمد بن طولون وتكوينها الحلزوني ، والنافورة تجرد هذا الشكل إلى قوانينه الفراغية والرياضية ، وتجسده في تشكيلات الحوائط ومدرجات المياه - وغيرها من عناصر النافورة - وتمثل في مجملها نقطة بداية لأنشطة الحديقة ، ودرسًا فراغيًا في الجيومترية الخوارزمية (Alogrism) .

ممر النخيل : يمتد بطول الحديقة بدءًا من محور شارع قدري (مئذنة ابن طولون) حيث تمثل نقطة التقاطع بين المحورين علاقة وشرفة يستطيع الطفل والشخص العابر في الشارع أن يرى بصريًا أصول الفكرة تاريخيًا ممثلة في عمارة مسجد أحمد بن طولون . ومحور النخيل مكون من تتابع من الأحيزة المفتوحة تحاط من جوانبها بأماكن للجلوس

والتريض ، وتنظمها طوليًا سلسلة من النوافير تمثل عصب الحديقة وظيفيًا وبصريًا .

المتحف (لم ينفذ) ، صمم باعتباره الطرف المقابل للنافورة ، ويتشكل أيضًا من تكوين حلزوني (لو غاريتمي) صاعد ... يتكون من عدة مصاطب وأماكن للعروض المكشوفة والمغطاة حسب البرامج المختلفة .

المكتبة والأتيليهات وقاعات الكمبيوتر : وتقع على الطرف الأيسر والمدخل الرئيسي ، وتعتبر المبنى الوحيد بالمشروع ... وتنظم فراغاتها طبقًا للأعمار المختلفة – فيفرد الطابق الأرضي للأتيليهات ، وهي للأعمار الصغرى (٤ – ٦) وتفتح على حدائق للهوايات والألعاب ، ثم قاعات الكمبيوتر (٦ – ١٠) ثم أعلى ذلك قاعات القراءة – والأسطح للمراصد .

المسرح : ويتكون من مجموعة من المسارح المكشوفة ، وشبه المغطاة ... نظمت حول عدد من الأشجار التاريخية الموجودة بالموقع – ويمثل المسرح حيزًا متعدد الأغراض يمكن أن يستخدم لأنواع العروض المختلفة – كما يمكن أن يكون مكانًا للتريض عامة .

الساحات والمنتزهات الخضراء : يتصل بكل من المباني والعناصر المختلفة عدد من الساحات والمسطحات الخضراء ، والتي تمثل صلة المبنى بالحديقة ، وأيضًا المجال الطيفي لها .

(٢/٣) الشارع :

وهو سلسلة من المباني الصغيرة المطلة على شارع أبو الدهب ، والتي تمثل في مجملها حائطًا من المشروعات الثقافية الصغيرة ، والتي تربط بين عمارة ووظيفة الحديقة وبين الحي والمنطقة المحيطة ، ويتكون الشارع من العناصر التالية :

المقهى والسبيل : ويشغلان ركن الموقع الشمالي الشرقي ، ويتكون المقهى من عدد من الإيوانات المكشوفة وأماكن ووحدات التخديم ، وتتقدمه شرفة (مصطبة) للرواد ويعمل المقهى كنقطة معلومات ومكان للتعرف على أنشطة الحديقة ، أما السبيل فيعمل كنافورة شارع تلطف الهواء ... وتتيح حيزًا للجلوس وربما القراءة .

المصلى ومكتبة الشارع : يليان المقهى ويتكونان من قاعة للصلاة والاطلاع وشرفات مطلة على الشارع من جهة ، وعلى الحديقة من الجهة الأخرى ... وتتقدم المصلى ساحة مظللة بالأشجار ومحاطة بالمقاعد ، وموجهة في اتجاه الصلاة كامتداد للمصلى ، وكمنتزه وحافز لأهل الشارع على صيانة المنطقة ، والمحافظة عليها خلال ربط شعائر وإقامة الصلاة بالشارع بمفهوم حضاري للنظافة .

ساحة الاحتفالات : يلي المصلى والمكتبة ساحة طويلة تحدها من جانب الحديقة فتحات مفقودة تربط بين الساحة وعناصر الحديقة وخلفياتها العمرانية ، من الناحية البصرية ، ومن جانب المساكن القائمة درجات ومقاعد حجرية نسقت تبعًا لما يحيط بها من عناصر وأنشطة .

محلات بيع كتب الأطفال : طورت محلات كتب الأطفال في إطار تشكيل وعمارة الحائط ؛ لتسمح ببعض الأنشطة الثقافية ، وتدر دخلًا على الحديقة يساعد في أنشطتها وأعمال الصيانة بها .

مدخل شارع أبو الدهب ومسرح الأراجوز : ويتكون من ساحة منخفضة تتصل بالحارات السكنية الجانبية للمشروع ، وتؤدي إلى مسرح الأراجوز والساحات الخضراء المتصلة بالشارع ، والمعدة للعروض الموسيقية والفنية .

المصاطب والمدرجات الخضراء : على طول مسار الشارع ، طور العديد من المصاطب الحجرية والمدرجات الخضراء .... بهدف توفير أماكن للجلوس واللعب بالشارع .

واجهات ومداخل البيوت : في تفاعل إيجابي بين المشروع والحي المحيط ، قام أهالي الشارع بترميم واجهات بيوتهم ومداخلها بما رأوه متفقًا مع عمارة الحديقة ، وقد تمَّ ذلك في إطار تنظيم الشارع وانتخاب مجلس لإدارته ، وتسجيل هذا المجلس بإدارة الحي ، ومن ثم مكنت من تلقي بعض المعونات والتبرعات التي مكنت سكانه من القيام بأعمال الصيانة والترميم .

والشارع حاليًا يمثل عصبًا حيويًّا وثقافيًّا لسكان المنطقة ، تقام به الاحتفالات الشعبية والأعراس ، وغير ذلك من الاجتماعات واللقاءات .

٤ – أهمية المشروع والدروس المستفادة :

(٤/١) يمثل المشروع جهدًا رائدًا للتعبير عن قدرة العمل المعماري للتصدي لمشاكل التداعي العمراني للمناطق ذات القيمة التاريخية والتراثية ؛ فقد أصبح المشروع بمثابة عمل مرجعي ، ونقطة انطلاق للعديد من المشروعات في المنطقة .

(٤/٢) اعتبر المشروع ركازًا أساسيًّا لمشروع بحثي وتطبيقي على المستوى القومي بمصر ؛ للتحسين العمراني ؛ وتطوير المناطق المتداعية خلال النسق المعماري الأصيل الذي مثلته عمارة الحديقة وأسلوب إنشائها .

(٤/٣) يعتبر المشروع نقطة تحول أساسية في التوجه مرة أُخرى لاستخدام

الأحجار كمادة أصيلة ومتوفرة للبناء بمصر ... وخاصة البناء في الحضر ... كما ساهم في إعادة استكشاف المحاجر ، ومجتمعات الحرفيين وتنظيماتها .... وبعث واستكمال المعارف الخاصة بأصول الحرفة وتقاليدها ، واستعادة الحرفيين للثقة بعملهم والفخر بتقاليدهم .

(٤/٤) ساهم المشروع في تطور الآليات والتقنيات المعاصرة والضرورية لإحياء الحرف التقليدية ، وإثبات فاعليتها في إطار أساليب البناء القائمة ، ولا ينطبق ذلك على أعمال البناء بالحجر فحسب ، ولكن على الحرف الأخرى المكملة مثل أعمال الأخشاب والحديد ... والجص ... وغيرها .

(٤/ ٥) أعاد المشروع بناء بعض مفردات وقواعد اللغة المعمارية التي شكلت عمران القاهرة خلال زهاء ألف عام وحتى حقبة الحداثة ؛ ومن ثم فقد أسهم في تخطي الانقطاعة الإبداعية الكبرى التي بدأت منذ العمارة العثمانية وحتى الآن .

(٤/ ٦) أنتجت عمارة الحديقة فراغات متفردة الجمال والوظيفة ترتبط بتراث الإبداع المعماري بمصر من ناحية وتجيب عن احتياجات معاصرة ومركبة مثل المكتبة والكمبيوتر ... إلخ .

(٤/ ٧) رسخ المشروع القيمة الكبرى لمجتمع المبنى بارتكاز عملية التصميم فيه وكذا عملية البناء على حوار حقيقي وفاعل بين معماري المشروع وسكان المنطقة المحيطة .

(٤/ ٨) أثبت المشروع أن أهم مكونات التراث المعماري ، والتي يجب أن توجه العناية لاستكشافها ليس التشكيلات الخارجية ولكن العمليات التنظيمية والآليات الحضارية للبناء ... مثل احتفالات البناء ...

(٤/ ٩) لفت المشروع الانتباه إلى طبيعة عمارة الطفل وقدرة الموروث المعماري للعمارة العربية والإسلامية على إفراز لغة فراغية تناسب احتياجات الطفل المعاصر اليوم ، لا في العالم العربي فحسب ولكن في العالم أجمع .

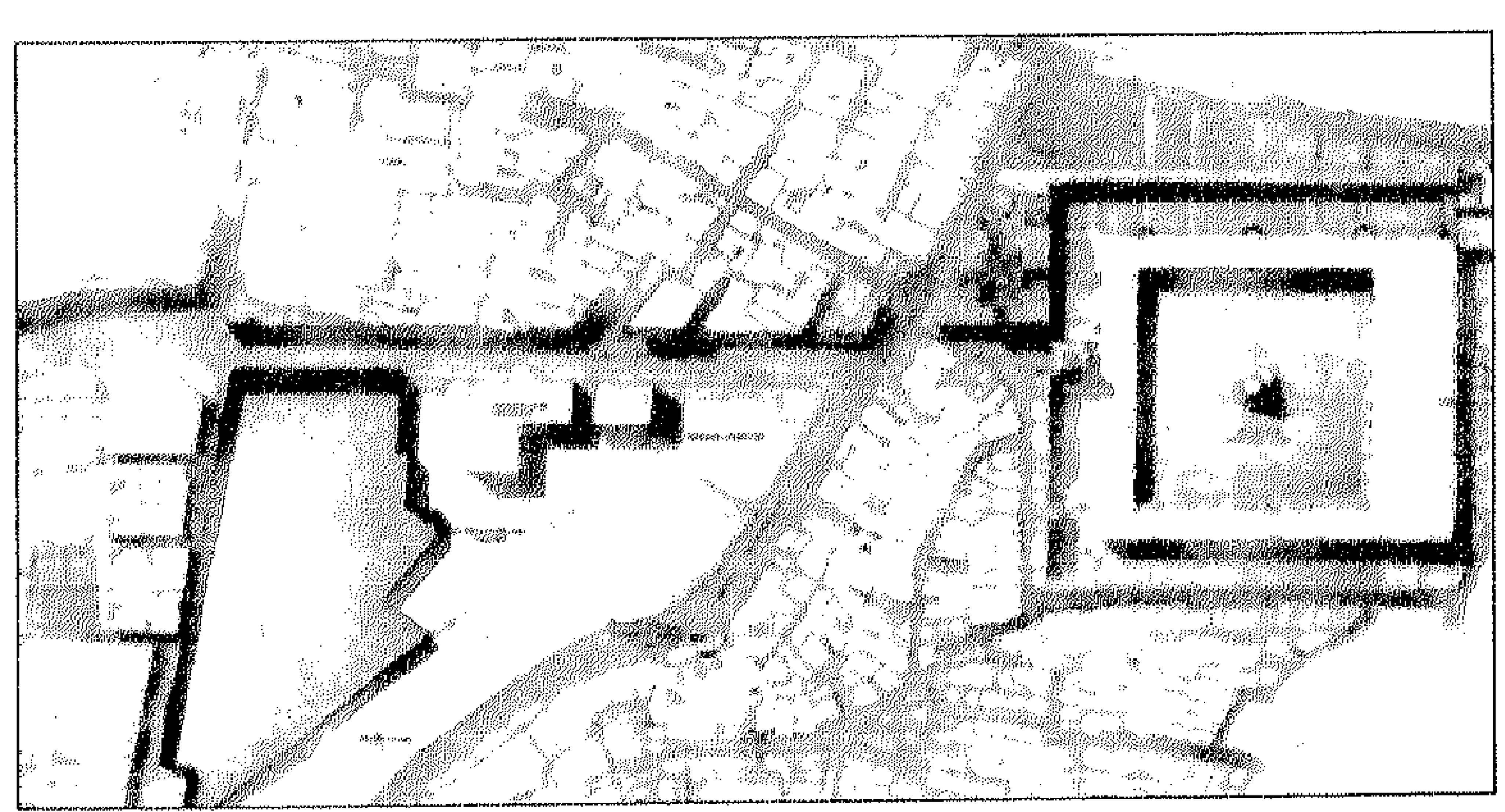
(٤/ ١٠) أظهر المشروع أن العمارة العربية الإسلامية تقوم أساسًا على كونها عمارة توازن بين احتياجات الفرد والجماعة ، تستلهم أعلى قيمها من مفهوم الجمال .

(٤/ ١١) رسخ المشروع مفهوم الجودة والتميز كأساس لبناء المجتمعات الفقيرة وليس الرخص والعادية .

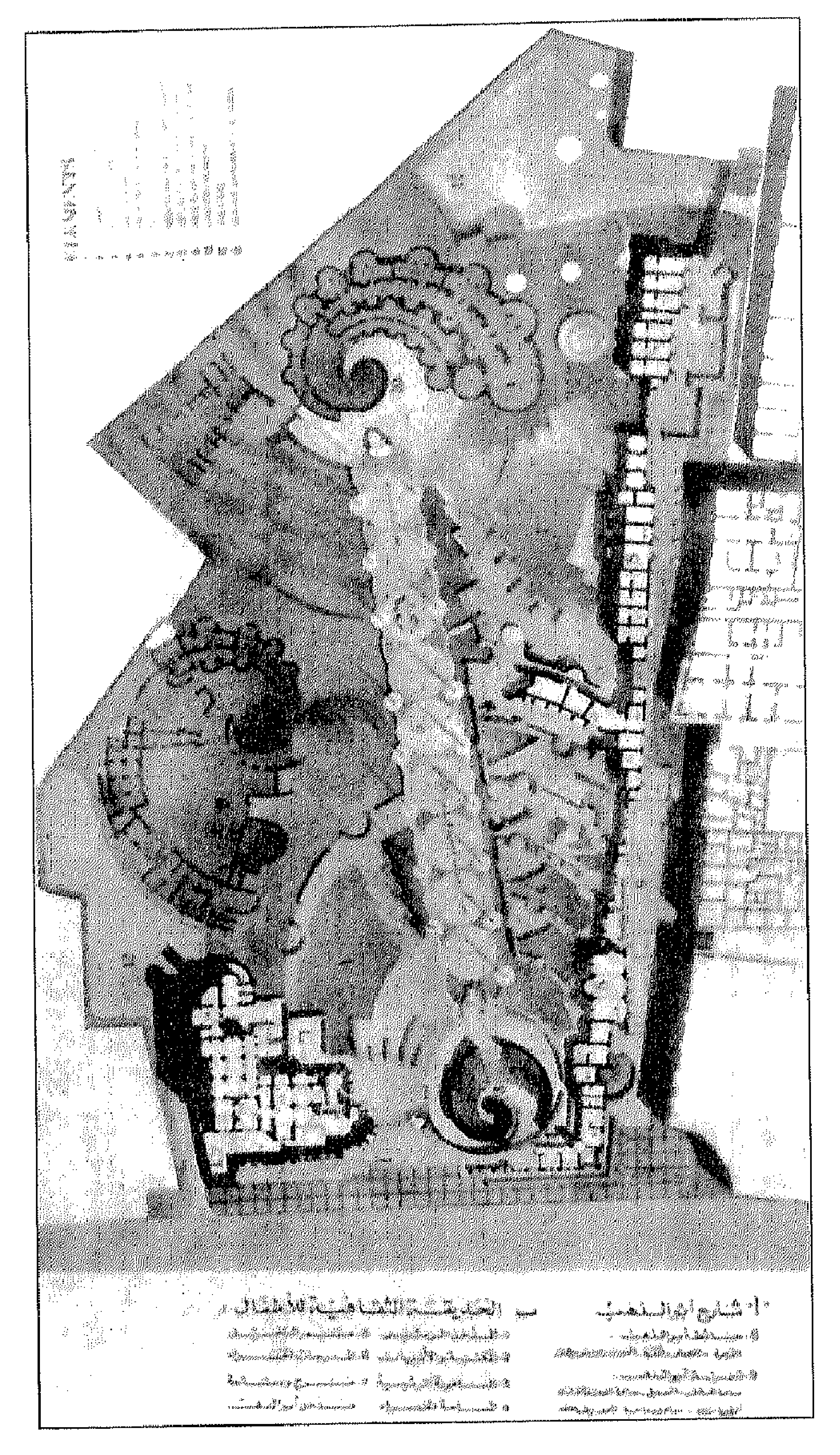
(٤/ ١٢) إن أهم درس في هذا المشروع يمكن أن يوجه للمعماري هو : أن الإبداع الحقيقي في العمل المعماري لا يأتي من تصميم مسبق ؛ بل يأتي بفتح العملية التصميمية

للتزاوج بين العمل الإبداعي المتمثل في التصميم والعمل الإنتاجي المتمثل في التنفيذ .. وهو ما تمَّ في الحديقة ، وما يمثل الدرس الأكبر للعمارة الإسلامية المصرية الأصيلة .





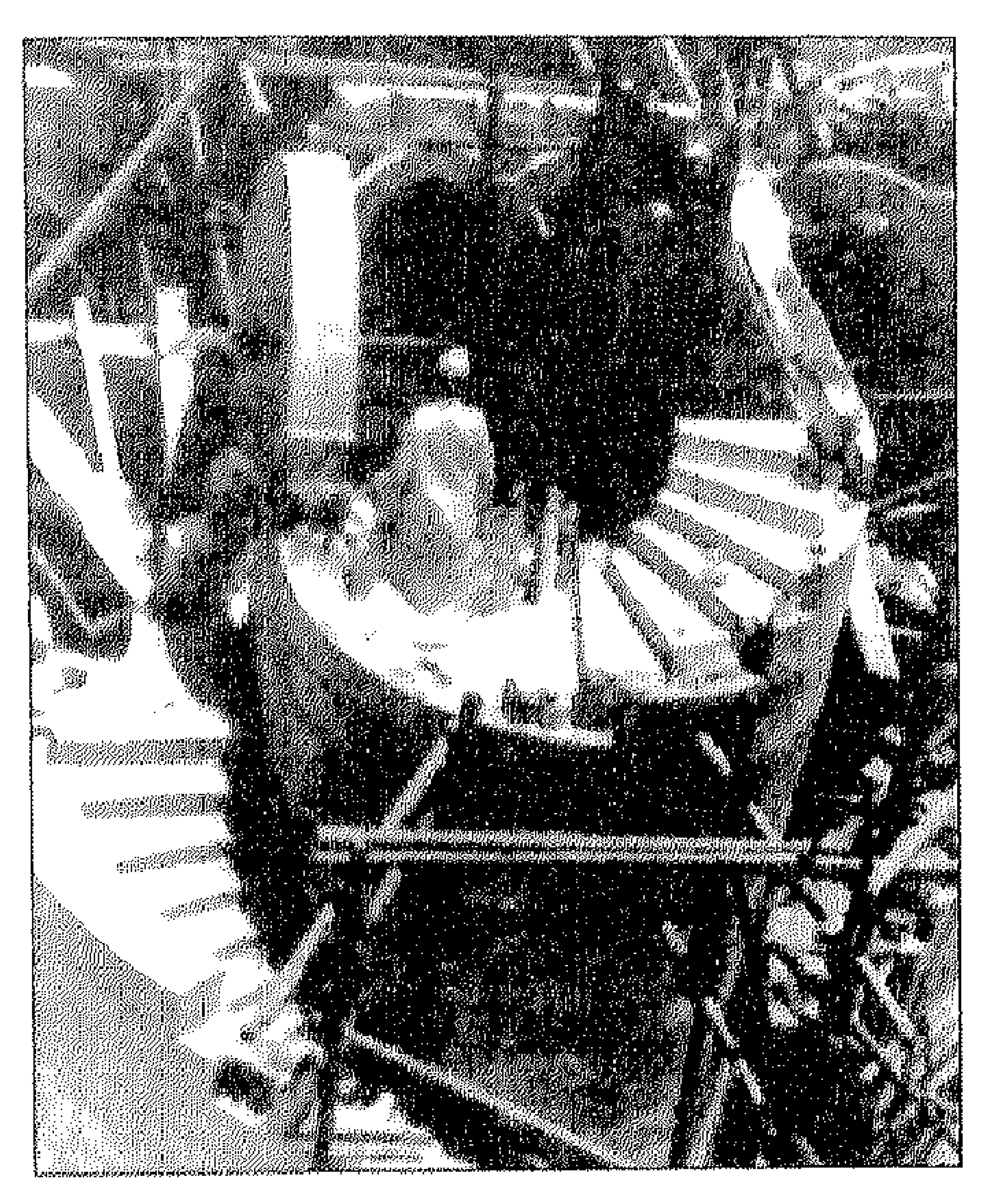
تقع الحديقة الثقافية للأطفال على مقربة من مسجد أحمد بن طولون بحي السيدة زينب بالقاهرة ، ويطل الموقع بأحد واجهاته على شارع قدري وبمحور بصري على مئذنة أحمد بن طولون .



عناصر المشروع : يتكون مشروع الحديقة الثقافية للأطفال من مكونين أساسيين :

أولًا : شارع أبو الدهب ، ويضم العناصر والأنشطة الثقافية المطلة على شارع أبو الدهب ، والمتصلة مباشرة بالحي المحيط .

ثانيًا : الحديقة الثقافية ، وتضم العناصر والأنشطة الثقافية المؤسسية داخل نطاق الحديقة ذاتها .





الحديقة أثناء التنفيذ وبعده : عملية تنفيذ الحديقة جمعت بين الأساليب التقليدية والمتطورة تقنيًا ، والتعبير المعماري والفراغي للحديقة يجمع بين الرجعية التقليدية والتصور المعاصر والمستقبلي .

٩ - نحو منهج إسلامي
لدراسة المدينة الإسلامية

د . محمد عبد الستار عثمان

بدأت دراسة الآثار الإسلامية متتبعة المنهج الوصفي كمنهج رئيسي في دراسة هذه الآثار ، واقتصر هدف المنهج في البداية على محاولة تأريخ هذه الآثار ، وتقسيمها إلى طرز وأنماط تساعد على ذلك من خلال إبراز سمات وملامح سطحية لكل طراز أو نمط . وتطورت التوجهات البحثية - تبعًا - نحو تأصيل الطرز والأشكال والأنماط والظواهر تأصيلًا حاول بكل جهد إرجاعها إلى أصول سابقة على العصر الإسلامي ، انطلاقًا من مفهوم التطور التاريخي ، وتجاهلًا لأصالة الحضارة العربية وتأثير الإسلام القوي في الحضارة الإسلامية ، وإنكارًا لوجود ملكات إبداعية خلاقة تمتلكها أجيال لاحقة قادرة على التطوير والابتكار ، إثباتًا لحقيقة التطور التاريخي المستمر ذاتها . وحتى هذا الاتجاه غلب عليه التحيز المتعصب أحيانًا كثيرة ، فنسبت الأصول إلى الحضارة الإغريقية والرومانية والبيزنطية ، وأهملت الحضارات الشرقية القديمة التي كانت المنبع الأصلي لهذه الحضارات اللاحقة ، والتي نشأت في مواطنها الحضارة الإسلامية فاتّحد تأثيرها مع تأثير البيئة اتحادًا قويًّا يشكل تيارًا لا يمكن إغفاله حتى عند محاولات التأصيل .

وقام على هذه التوجهات التأصيلية الضعيفة والمتحيزة توجهات بحثية وتنظيرية انتهت إلى طرح نظريات مختلفة حسب اتجاهات التأصيل يثبت كل منها سقوط الأخرى ، ويكفي أن نشير إلى نظريات تأصيل تخطيط المدارس الإسلامية التي تنوعت اتجاهاتها التأصيلية بين فارسية وبيزنطية وغيرها ، وأسقطت كل منها دعاوى الأخرى [١] لوهن الأسس التي قامت عليها ؛ ولهذا لم تكن النتائج دائمًا ثابتة أو مُرْضية .

---

(١) راجع د . أحمد فكري ، مساجد القاهرة ومدارسها ، الجزء الثاني - العصر الأيوبي ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩م ، (ص ٥٢ - ٥٨) .

وتوارثت أجيال الباحثين الغربيين - باعتبارهم الرواد في مجال الدراسات الأثرية الإسلامية - هذه الدراسات والمناهج البحثية لا سيما تلك التي اشتملت على مادة علمية وصفية تسجيلية ، إما لعدم توفرهم على الإمكانات التي تؤهلهم لمراجعة هذه الدراسات مراجعة ميدانية والتحقق من نتائجها ، أو لعدم توفر دراسات حديثة مشابهة تمت بنفس المستوى ومحررة بنفس اللغة (١) ، وتوارثتها أجيال الباحثين الشرقيين من العرب والمسلمين ، سيرًا على نفس الدرب الذي سار عليه جيل الرواد من المستشرقين الغربيين تأثرًا بمدارسهم العلمية والفكرية ، أو تقليدًا كان دون مستوى هذه الدراسات ، فبدت الأولى عملاقة محتفظة بقيمتها لديهم .

ومن المنطقي أن يكون المنهج الوصفي من المناهج الأولية في مجال الدراسات الأثرية ، لكنه - أولًا وأخيرًا - لا يعدو أن يكون مرحلة وخطوة أولى في مجال البحث تنتهي - تبعًا - إلى مرحلة أخرى تفرض اتباع منهج آخر يكمل نواقص المنهج الوصفي ذاته ، ويساعد أكثر على التعرف على قراءة الآثار واستنطاقها ، ونقصد بذلك اتباع المنهج الوظيفي الذي يصحح ويعمق ويوجه المنهج الوصفي ، وينتقل بالبحث إلى مرحلة أخرى تعطي بعدًا آخر لعلم الآثار ومجالات الاستفادة من نتائج دراساته في علوم أخرى ، كما أنه يمهِّد الطريق أمام مناهج بحثية أكثر تعمقًا كالمنهج التحليلي وما يتبعه من اتجاهات التنظير ، وتفتح له مجال الاستفادة من أساليب ومناهج ونتائج البحث في العلوم الأخرى كالعلوم الطبيعية والرياضيات وغيرها .

ومثالنا الذي نختار لعرض إشكالية التحيز في مجال الدراسات الأثرية الإسلامية هو المدينة الإسلامية باعتبارها وعاء الحضارة ، وباعتبار ما تشتمل عليه من تكوينات معمارية تجسدت في تأصيل ظواهرها إلى حد يعيد مقومات المنهج المتحيز أو التحيز المنهجي - إن صح التعبير - بل إن تاريخ دراستها يفصل على نحو ما مراحل تطور هذا المنهج الذي ننقده ونقيمه من خلال المنهج الوظيفي الذي يدرس المدينة الإسلامية من خلال تجربتها الخاصة ، وهو منهج يقوم على محورين : محور تاريخي ومحور ديني ، يشكلان

---

(١) ما زالت دراسات سوفاجيه وكريزول تمثل المعين الذي تعتمد عليه المدرسة الأمريكية الحديثة على سبيل المثال في دراستها للمدينة الإسلامية لما تشتمل عليه من مادة علمية متيسرة ، ولغياب دراسات حديثة متطورة بنفس المستوى من حيث جمع المادة العلمية ولعدم القدرة على قراءة وتوظيف ما ورد بالمكتبة العربية التراثية وفهمها (راجع د. عبد الجبار ناجي ، المدينة العربية الإسلامية في الدراسات الأجنبية ، دراسة نقدية معاصرة ، مجلة المورد ، بغداد ، عدد ٤ (١٤٠١هـ) (١٦٧/٩) .

معًا الإطار العام الذي يحقق الهدف من كشف وظيفة المدينة الإسلامية ، تلك الوظيفة التي تساعدنا كثيرًا في التعرف على ما بقي من آثارها ومردودها الثقافي والحضاري بعيدًا عن التأثير أو التحيز .

وربما بدا للبعض اعتبار القوانين والمبادئ والقيم الإسلامية - كمحور من المحاور التي يعتمد عليها هذا المنهج - نوعًا من التحيز وهو ما نترك تقييمه الآن إلى أن ننتهي إلى النتائج التي تثبت أن هذا المحور ضروري لإثبات الحقيقة ؛ ومؤكد على دِقَّة النتائج ، ومساعد على تفسير كثير من المشكلات الغامضة التي جهلتها أو تجاهلتها الدراسات وفق المناهج الأُخرى التي أغفلت هذا المحور تحت تأثير النوازع التحيزية .

١ - النموذج المرفوض ومصادر التحيز :

وقد بدأت دراسة المدينة الإسلامية - بصفة عامة - في العصر الحديث مرتبطة بحركة الاستشراق وتطور اتجاهاتها ، ويفسر هذا الارتباط أسس التوجه البحثي الذي حكم هذه الدراسات ، ولا أدل على ذلك من أن الإطار والأسس التي قامت عليها دراسات المدينة الإسلامية بدأت متأثرة إلى حد بعيد بالمفاهيم والنظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحكم المدينة الغربية [١] التي تختلف عنها في مناخ نشأتها وتطورها ، ومن هنا ظهرت المفارقات في النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسات والتوجهات البحثية لدى بعض الباحثين الغربيين ، على وجه الخصوص تلك التوجهات التي كان المحور الرئيسي لمنهجها مقارنة المدينة الإسلامية بالمدينة الغربية ، ويمثل هذا الاتجاه جيدًا بحوث سوفاجيه Sauvaget في كتاباته عن مدن سوريا ، كحلب ودمشق واللاذقية ، وجرنباوم Von Gornbaum فيما كتبه عن التركيب المادي لمدينة المسلمين ، وإذا كان هذان المثالان يعرضان لدراسات عن التركيب المادي للمدينة الإسلامية بصفة عامة ، فإن ما تضمنته دراسات أُخرى لتكويناتها المعمارية المتنوعة من حمامات ومدارس ومساجد وبوابات وغيرها يكشف هو الآخر في إطار أدق - لا سيما في مجال تأصيل الظواهر والعناصر المعمارية - عن اتجاه التحيز الذي يكشف عن وهنٍ في اتباع المنهج الوظيفي ، ويتمثل هذا الاتجاه المتحيز بصورة واضحة في كتابات ريشموند وبتلر وجاييه

---

(١) دعم هذا الاتجاه أن جيل الرواد في مجال الدراسات الأثرية كان من الغربيين الذين تحيزوا عن قصد أو غير قصد لدراسات المدينة الإسلامية من خلال الموازين والمعايير التي تقيم بها المدينة الغربية ، فدرسوها من واقع معرفتهم وحسهم الغربي .

ودنيولافوا وهافل وكريزويل وغيرهم [١] .

ومن الأمثلة التي انعكس فيها هذا الاتجاه التأصيلي المتحيز بوضوح ما ورد في كتابات المستشرقين عن أصل تخطيط المسجد ؛ فمنهم من حاول رد تخطيطه إلى الكنائس المسيحية ، ومنهم من ادعي اشتقاق تخطيطه من القصور الفارسية ، ومنهم من اتجه نحو تأصيله إلى البازيليكات الرومانية ، بل إن بعضهم رأى رد الأصل في تخطيط المساجد إلى الهياكل اليهودية [٢] .

وقد تضاربت هذه الآراء تضاربًا واضحًا ، إن دل على شيء فإنما يدل على خلل المنهج الذي بعد عن الاتجاه السليم في البحث عن مصادر هذا التخطيط ، تلك المصادر المرتبطة في الأصل بوظيفة المسجد وهيئة الصلاة الإسلامية التي تختلف عن صلوات الأديان الأخرى كاليهودية والمسيحية ، وكما أن هذه الاتجاهات بعدت عن المراحل التي تطور من خلالها تخطيط المسجد والعوامل المؤثرة في هذا الاتجاه كالعوامل الإنشائية – على سبيل المثال – والتي كان لها أثرها الواضح في ظهور التخطيط التقليدي للمسجد ، والمكونة من أربعة أروقة تحيط بصحن مكشوف في الوسط ، والتي تمثلت لأول مرة في مسجد الكوفة [٣] بعد إعادة بنائه بواسطة زياد بن أبيه سنة ٥٢هـ / ٦٧٢م ، وتوسم المدينة – بصفة عامة – بسمات النظام السياسي والفكر الاجتماعي اللذين نشأت فيهما .

ويعكس الشكل المادي للمدينة بصورة أو بأخرى هذا النظام ، فقد عكست المدينة القديمة النظام الدكتاتوري الذي شكلها وساد حياتها ، وعكست المدينة اليونانية فكر مجتمعها الذي يبحث عن نفسه فكرًا ووعيًا من خلال السوق والمسرح والأكروبول ، ليصوغ مبادئ وأفكار حياة مدينته الفاضلة ، وجسدت المدينة الرومانية السياسة

(١) تصدى لآراء هؤلاء وبخاصة في مجال تأصيل الظواهر والعناصر المعمارية باحثون عرب كشفوا عن تحيز هذا المنهج ، ومنهم د. أحمد فكري في كتابه : مساجد القاهرة ومدارسها ود. فريد شافعي في كتابه : العمارة العربية في مصر الإسلامية في عصر الولاة ، وذلك من خلال منهج وصفي يقارن ويحلل ويفرد الظواهر الجديدة ويمس مسًا خفيفًا الجانب الوظيفي .

(٢) د . أحمد فكري ، مساجد القاهرة ومدارسها ، المدخل – القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٢ ، (ص ٢٦٨ – ٢٩٠) .

(٣) أثار أصل تخطيط هذا المسجد جدلًا طويلًا بين الباحثين ، وقد فنّد د . أحمد فكري وغيره هذه الآراء سيما رأى كريستول الذي رد أصل تخطيطه إلى قاعات الاستقبال في العصور الفارسية القديمة Creswell: Early Moslem. Architecture. London, Oxford, 1995, VoL. I, P. 44. راجع أحمد فكري : المرجع السابق (ص٢٨٢) ، كامل سليمان الجبوري ، مساجد الكوفة ، النجف ، ١٩٧٧ ، (ص٩٧ – ١٠٢) .

العسكرية والاستعمارية التي اعتنقها الرومان ، حتى إن روما الإمبراطورية لم يكن في مقدورها أن تقدم لجماهيرها الحضارية فرصة المشاركة الفعالة في الشؤون العامة كما فعلت أثينا لمواطنيها .

كما لم تستطع روما أن تعطي سكانها ذلك الشعور بالذاتية المستقلة التي ينميها المجتمع من خلال التجمع العام في الساحة والمعبد والمسرح والمدرج ، ولذلك قامت المباني الضخمة مثل الحمامات العامة وساحات الاحتفالات بدور التلهية بدلًا من المشاركة ، ووجدت المدينة الإسلامية في الإسلام دستورًا واضحًا كان عليها فقط أن تطبقه ، وانصبت أهداف مبانيها على تحقيق أغراض وظيفية تتمثل في تطبيق تعاليم الدين وأحكامه لتركز النشاط في العمل والعبادة ، وانعكس ذلك على شكلها المادي ممثلًا في تكويناتها المعمارية التي لم تكن هناك حاجة إلى أن يكون بينها مثل هذه المنشآت والمرافق التي وجدت في المدينة اليونانية والرومانية .

وهناك من التكوينات المعمارية في المدينة الإسلامية ما درسه الباحثون وفق منهجهم الوصفي المحكوم بإطار المقارنة بالمدينة اليونانية والرومانية ، وما تبعه من نزعة تأصيل الظواهر والعناصر المعمارية تأصيلًا يرد هذه الظواهر والعناصر إلى المدينة اليونانية والمدينة الرومانية ، وبالرغم من أن بعض الباحثين اتخذ الإسلام كمحور من المحاور في دراستهم للمدينة الإسلامية أو التمدن الإسلامي بصفة عامة ، إلا أن هذا الاتجاه اختلف من باحث إلى آخر من حيث درجة التعمق والبحث عن العوامل الإسلامية الدافعة إلى التمدن الإسلامي بصورة تجعل تحقيق ذلك أساسًا مهمًا ، ليس فقط بالنسبة لأصحاب هذه الدراسات ، ولكن أيضًا بالنسبة لفريق من الباحثين كان لبعده عن فهم دور الإسلام في التمدن أثره الواضح في أفكار هذا الدور ، وبالتالي انتهوا إلى نتائج وآراء تحتاج إلى مراجعة وتحقيق وتعديل لا يمكن تحقيقها إلا من خلال المنهج الوظيفي .

فعلى سبيل المثال يرى بلانهول Planhol أن الإسلام لم يكن مشجعًا أو دافعًا إيجابيًا لحركة التمدن ، ومن ثم ينفي أثر الإسلام في تكوين المدينة [1] ويقول : إن الإسلام لم يفلح في أن يأتي بالبديل للمدن التي خضعت للفتح - وهو في هذا الرأي متأثر بسوفاجيه - والتي ورثت تقدمًا متماسكًا قديمًا ، فالإسلام ببساطة قلد تلك المدن الموجودة ، فالسوق Bazar ماهو في الحقيقة إلا الشارع المصمم ذو الأروقة Colonaded

---

(١) انظر :

Planhol: The World of Islam, New York, 1959, pp. 8 - 29.

Avenue ، والقيسرية ما هي إلا البازيليكا Basilicia الرومانية ، حتى الحمام ما هو إلا الثرما Therma ، أي الحمام اليوناني القديم[١] ، بل إنه يرى أن الإسلام لم يبتدع فكرة تقسيم المدينة إلى محلات ، فهي أوروبية الأصل - كما يعتقد - وباختصار يرى بلانهول أن الإسلام لم يؤثر على تكوين المدينة ، بل على العكس فإنه بإحلاله بعض الطوبغرافيات يكون قد دمر شكلها القديم وهيئتها الموحدة فجاءت النتيجة عكسية من وجهة نظر التقدم [٢] . والإسلام - في وجهة نظره - لم يكن مشجعًا أو دافعًا إيجابيًا لحركة التقدم ؛ إذ إن الشوارع في داخل المدينة كانت ضيقة ، مما أدى إلى عرقلة فعالية الحركة ، وأن التأثير الوحيد للإسلام على المدينة تلمسه في بناء الدور [٣] .

ويعضد هاموند Hamond هذا الرأي فيذكر أن الحضارة الإسلامية كانت ضد حركة التمدن رغم ما يذكره عن التطور الكبير الذي أحرزته بعض مدن العواصم الإسلامية ، ويكشف عن وجهة نظره في الإسلام وعلاقته بالمدينة ما يذكره من أن الإسلام قد اعتبر المدينة مجرد وجود ديني لا سياسي [٤] . وقد أدى عدم الفهم الواضح إلى تضارب آراء هؤلاء الباحثين ، وإلى الوصول بالتالي إلى نتائج خاطئة ، ويكفي أن نشير هنا إلى ما ذكره - على سبيل المثال - كلود كاهين C. Cahen الذي يرى أنه من الخطأ أن يطلق اسم المدينة الإسلامية ، والأحرى أن نسميها مدن « دار الإسلام » وإمعانًا في تجريد المدينة الإسلامية من أي صفة للمدينة المستقلة بهويتها يقول : إن الكثير من سمات ما يسمى بالمدينة الإسلامية في الواقع صفات وسمات المدينة البيزنطية والوسيطة ، وصفات المدينة الإيطالية في القرن ١١م [٥] .

وفي إطار إنكار تأثير الإسلام على التكوين المادي للمستوطنات الإسلامية - من مدن وغيرها - أوحت بعض عناوين الدراسات الأثرية للعمارة الإسلامية بهذا المفهوم ،

---

(١) انظر :

Planhol: Op. cit. 99. 7 - 8.

(٢) انظر : Planhol: op. cit. pp. 22 - 23. ، وعبد الجبار ناجي : المدينة العربية الإسلامية في الدراسات الأجنبية ، دراسة نقدية معاصرة ، مجلة المورد ، بغداد ، مجلد٩ عدد ٤ (١٤٠١هـ) . (ص ١٤٩) .

(٣) انظر : Planhol: op. cit. pp. 23. ، وعبد الجبار ناجي : المرجع السابق (ص ١٤٩) .

(٤) انظر :

Mason Hamond: The City in the Ancient World. Harved, 1972, pp. 342.

(٥) عبد الجبار ناجي : وعبد الجبار ناجي : المرجع السابق (ص ١٥١) ، ومحمد عبد الستار عثمان : المرجع السابق (ص ٨ ، ٩) .

وحاولت تأكيده من خلال تأصيل الظواهر والعناصر المعمارية وإرجاعها إلى أصول غير إسلامية ؛ ومن ثم اصطلح من قاموا بهذه الدراسات على نسبة العمارة إلى المسلمين [١] دون الإسلام ، فكما يقال عمارة المسيحيين وعمارة اليهود وعمارة البوذيين قالوا عمارة المسلمين ، وتجاهلوا أثر القوانين والمبادئ والقيم الإسلامية على العمارة الإسلامية .

ويكشف هذا الاتجاه البحثي وفق هذه النتائج عن توارث أجيال الباحثين الغربيين للمنهج الوصفي المتحيز للمدينة الغربية باعتبارها المثال الذي تمَّ وفقه تقييم المدينة الإسلامية ، كما أن هذا المنهج اعتمد فقط على بعض الملامح السطحية الوصفية لبعض التكوينات المعمارية التي تشابهت بعض أمثلتها - وليس كلها - مع تكوينات المدينة اليونانية أو الرومانية وهو ما يمكن إدراجه تحت تأثير الإرث الحضاري الإنساني الممتد عبر عصور ذلك الإرث .

٢ - الخروج من التحيز والمنهج الوظيفي :

وإذا كانت المدينة الغربية قد درست وفق المعايير المرتبطة بتجربتها الخاصة ، فإن أي دراسة للمدينة الإسلامية يجب أن تنطلق من هذا المبدأ دونما أي تحيز ، ويفيدنا هذا التوجه في تتبع نشأة المدينة الإسلامية ومراحل تطورها ، سواء أكان هذا التطور فكريًّا أم ماديًّا ، كما أنه يساعدنا كثيرًا في تحديد ملامحها وتفسير ظواهرها تفسيرًا سليمًا يبعد عن أي تحامل مقصود أو غير مقصود ، كما أنه يربط ربطًا واضحًا بين الفكر الإسلامي وتطوره - ممثلًا في ذلك التراث الضخم - وبين مجتمع المدينة الإسلامية داخل وعائها المادي الذي شكله في الأصل فكر وحياة المجتمع فأخذت شكلًا مميزًا يعكس بوضوح هذا الفكر وتلك الحياة ؛ ومن ثَمَّ تميزت المدينة الإسلامية عن غيرها من المدن بميزات وملامح خاصة ، وحق لها أن توصف بالإسلامية ؛ لأن هيبتها تبعث وظيفتها التي أنشئت من أجلها ، وأثر الإسلام إلى حد كبير في بلورة هذه الوظيفة وتوجهها توجهًا معينًا .

وينطلق المنهج الوظيفي في دراسة المدينة الإسلامية من عدة أسس واضحة تشكل الإطار العام والمحاور الواضحة التي تميز المدينة الإسلامية عن غيرها من المدن ، وترسم ملامح المنهج الذي يجب اتباعه في دراستها .

ومن أهم هذه الأسس أو المحاور علاقة الإسلام بالمدينة ، فقد تميزت الحضارة الإسلامية بأنها وجدت في التشريع الإسلامي المفصل لنواحي الحياة دستورًا مهيئًا سارت

---

(١) من أشهر الدراسات الأثرية المعمارية التي تؤكد ذلك دراسات كريزول التي حملت عناوينها ما يفيد هذا المضمون مثل كتاب : Early Moslem Archiecture وكتابه : .Moslem Architecture in Egypt

عليه حركة حياة المجتمع ، وساعد ذلك على سرعة ازدهارها بصورة منقطعة النظير ، وهذب الإسلام طبائع النفس البشرية ، وارتقى بها ، وانعكس ذلك في صفاته التي تمثلها المدينة الإسلامية باعتبار أن المدينة هي الحضارة .

ولما كان الإسلام منهج حياة مجتمع المدينة الإسلامية ، فقد اعتبر القرآن والسُّنَّة مصدرَي التشريع في كل وقت ، واجتهد الفقهاء في تفسير ما ورد فيهما من أحكام طورت نفسها مع تطور مظاهر الحياة الحضارية التي تتجدد في إطار من التغيير ، وسارت هذه الأحكام وفق أصول الفقه الإسلامي [1] ، ومن هنا استمرت هذه الأحكام المحور الأساسي الذي تدور في فلكه حياة مجتمع المدينة طوال فترات التاريخ الإسلامي حتى بداية العصر الحديث عندما حلت القوانين الوضعية محل الشريعة الإسلامية ، وعندما فصلت السلطة بين الدين والسياسة .

ولما كانت المدينة الإسلامية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا وأساسيًا بالإسلام كمنهج وطريقة في الحياة ، فإن أية دراسة علمية صحيحة للمدينة الإسلامية لا بد أن تضع في اعتبارها أن الإسلام ونظمه وأحكامه هي المحور الأساسي الأول الذي تدور حوله حياة المدينة بأسرها بكل تفاصيلها وجزئياتها ، بجوانبها المختلفة ؛ اجتماعية كانت أم اقتصادية أم سياسية ، وأيضًا في شكلها المادي الذي يمثل وعاء المدينة .

بل إن تأكيد العلاقة الوطيدة بين الإسلام والتمدن حقيقة انتهت إليها دراسات بعض الباحثين الغربيين ؛ فقد أبرز « لومبارد Lombard » اهتمام الإسلام بالتمدُّن وازدهار التمدن الإسلامي مقارنًا بعصور التمدن الأُخرى السابقة عليه [2] وركزتْ جانيت أبو لغد Janet Abu Lughud على دور الإسلام في السيطرة على التميز الطبقي والتمايز الثقافي ، وتقليل الأبعاد الاجتماعية بين الجماعات المختلفة [3] وقال بينت "Benet" : إن الإسلام دين تمدن وله دور فعال في إعادة البناء التمدني الذي نراه متمثلًا في المدن . وإشارة إلى الربط بين المدينة والإسلام عرج على التعريف الفقهي للمدينة من حيث إقامة

---

(١) مناع القطان : التشريع والفقه في الإسلام ، تاريخًا ومنهجًا ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢م . (ص١١ - ٢٦) .

(٢) M. Lombard, The Golden Age of Islam, translated by: Joan Spencer, Netherland, pp. 118 - 119, 125.

(٣) Janet Abu Lughud, "Varieties of Urban Experience: Contrast Co. Eperience and Coalessence". Cairo in the Middel Eastern Cities, ed. by M. Lapidus, Los Angeles, p. 183.

خطبة واحدة بها في مسجدها الجامع الذي تنشده القرى ومراكز الاستيطان الصغيرة المجاورة [١] . وأكد سبنسر "Spencer" على انسحاب السمة الإسلامية على المدينة الإسلامية منذ عصورها المبكرة حتى العصر العثماني ، وأكد أن إنشاء المدن كان من مظاهر تمسك المسلمين بدينهم الفريد في خصائصه .

وحتى يتضح أثر الأحكام الفقهية على التخطيط للمدينة الإسلامية بصفة عامة وعلى تكويناتها المعمارية على وجه الخصوص ، فإننا نعرض لبعض الجوانب من منظور وظيفي ، وعلى سبيل المثال نعرض لدراسة شوارع وطرق المدينة الإسلامية باعتبارها محورًا رئيسيًا في تخطيط المدينة . فقد انتهت الدراسات التي اتبعت المنهج الوصفي والمقارن بين المدينة الإسلامية والمدينة الغربية إلى اتهام شوارع المدينة الإسلامية بالضيق والالتواء ، وامتد الاتهام إلى المسلمين بإفساد نظام شوارع المدن القديمة التي فتحوها كدمشق وحلب وغيرها .

وكشفت الدراسات التي وضعت الأحكام الفقهية الإسلامية المنظمة لتخطيط شوارع وطرق المدينة الإسلامية في اعتبارها عند دراسة شبكة الشوارع والطرق بالمدينة الإسلامية عن وجوب تصنيف الشوارع والطرق الخاصة لكل منهما نظام معين من الارتفاق ، ويحكم نظام كل منها إلى حد بعيد تشكيل واجهات المباني المطلة عليها ، بل وأحيانًا نوعية هذه المباني ، من حيث إنها منشآت عامة أو خاصة ، كما كشفت الدراسة عن أن مقاييس هذه الشوارع والطرق مرتبط إلى حد كبير بنوعيتها ، وكذلك مظاهر التغير والتطور التي تطرأ عليها من حين إلى آخر ، تمشيًا مع طبيعة النمو المتغير للمدينة وفق نظامها الإسلامي وما يوجبه من معاملات الإرث والبيع والشراء وغير ذلك من المعاملات الإسلامية .

وحددت الدراسة نوعية الطرق الضيقة والملتوية وأسبابها ، وهي غالبًا الطرق الخاصة ، كما أوضحت اتساع واستقامة الطرق العامة والشوارع الرئيسية إلى غير ذلك من الحقائق التي كشف عنها توظيف الأحكام الفقهية الإسلامية في دراسة الشوارع والطرق ، باعتبار أن هذه الأحكام تناظر ما يسمى بالقانون المدني civil law الذي كان يحكم تخطيط ونظام العمارة في المدن اليونانية والرومانية .

وللكشف عن مدى أهمية هذه الأحكام في تحديد وظيفة بعض الوحدات والعناصر نشير – على سبيل المثال – إلى نصوص تلك الأحكام الفقهية التي تمنع عمل الميازيب

(١) F. Benet, "The Ideolgy of Islamic Urbanization",The International Journal of Comparative Sociology, Vo.IV,1963, pp. 212 - 226.

لتصريف مياه الأمطار في الطرقات الضيقة ، واستبدالها بمسايل وهي عبارة عن قنوات مجصصة في الجدران الخارجية على الطريق ؛ لتصريف مياه المطر إلى الطريق دونما أي ضرر للمارة ، وقد وجدت أمثلة عديدة لمثل هذه القنوات في آثار المدن الإسلامية كصنعاء والرياض وغيرها ، وتوجد ببقايا منازل الفسطاط أمثلة مشابهة ، يعتقد بعض الباحثين أنها لتصريف النفايات أو الفضلات من المراحيض في الأدوار العلوية ، رغم أنها مكشوفة السطح من جهة ولا توجد أسفلها آثار تصريف لتلقي هذه الفضلات ، وبدراسة مقاييس شوارع وطرقات الفسطاط وضح أنها اتسمت بالضيق النسبي . وبالتعرف على ما ورد في الأحكام الفقهية التي تحدثت عن القنوات المجصصة بالجدران الخارجية للدور لتصريف مياه الأمطار كبديل للميازيب في الشوارع والطرقات الضيقة حقق البحث الوظيفة الحقيقية لهذه القنوات التي تتمثل في أنها مسايل تصريف مياه الأمطار وليس النفايات من الفضلات كما يعتقد .

كما فسرت أحكام حق الطريق نظام وهيئة السلالم المطلة على الطرق ، وما يعلوها من ساباطات وبوابات ، وما يطل عليها من رواشن وأخارج تفسيرًا وظيفيًا واضحًا ، يمكن من فهم وظيفة شوارع وطرق المدينة الإسلامية فهمًا صحيحًا يساعد على الحكم عليها حكمًا سليمًا في إطار وظيفتها ، وعصرها ووسائل النقل ، وكثافته في إطار نظام الاتفاق المحدد بهذه الأحكام .

وتكشف أحكام ضرر الكشف ، عن العلاقة الوثيقة بين الإسلام ومبادئه وقيمه ، وبين توزيع المطلات في الواجهات ، وتحديد مواضع أبواب الدور وعدم تواجهها ، وبخاصة في الطرق الضيقة ، وتفضيل وجود الفناء في وسط الدار لتطل عليه الدار بمنافذها ومطلاتها ، ونرى ذلك بوضوح فيما كشف عنه من دور في غرناطة ، وفاس ، والقاهرة ، والمدينة المنورة – حارة الأغوات – وسدوس بالمملكة العربية السعودية وغيرها . كما كشفت دراسة أحكام ضرر الكشف عن أهمية بناء السترات فوق سطوح الدور والمباني الأخرى ؛ كما نرى فيما بقى من عمارة تقليدية بقرية غرداية بوادي مزاب بالجزائر ، وقرية توزر بجنوب تونس ، وقرية شالي بواحة سيوة بمصر ، وما نلحظه فيما بقي من عمارة تقليدية باقية إلى الآن في العديد من بلاد المملكة العربية السعودية سيما نجد كسدوس وأشيقر وأثيثة وغيرها .

كذلك كشفت الدراسة عن تأثير أحكام ضرر الكشف تأثيرًا واضحًا على تكثيف بناء المنشآت التجارية من حوانيت وغيرها في الشوارع المتسعة الرئيسية ، وتعتبر القاهرة

من أوضح المدن التي تؤكد هذه الحقيقة ؛ فشارع المعز لدين الله الذي يشق القاهرة القديمة ، والذي تصطف على جانبيه الحوانيت والوكالات والتياسر ، خير مثال يوضح ذلك ، ويلاحظ هذا الاتجاه أيضًا في المدن الإسلامية الأخرى كقرطبة وطليطلة وإشبيلية وفاس والقيروان وحلب وأصفهان واسطنبول وغيرها .

كما أن الأحكام الفقهية كان لها أثر واضح على تخطيط الدور الإسلامية وتوجيه هذا التخطيط توجيهًا معينًا ، ولنا في منازل الفسطاط المثل الواضح على ذلك ؛ حيث اشتملت على المداخل المنكسرة والأفنية الوسطية التي كان وجودها تحقيقًا للرغبة في توفير الخصوصية ومنع ضرر الكشف ، وفي بيوت القاهرة العثمانية يلاحظ عدم وجود نوافذ بالطابق الأرضي في الجدران الخارجية المطلة على الشارع والارتفاع بالطابق الرئيسي المشتمل على غرف الاستقبال وغيرها عن مستوى أرضية الشارع ، وتغشية المظلات بالمشربيات المصنوعة من خشب الخرط الذي يسمح بمرور الضوء والهواء ، ولا يمكن لمن في الخارج رؤية من بالداخل .

كما يلاحظ اتخاذ قاعات الاستقبال تصميمًا معينًا يساعد على توفير الخصوصية والعزل بين الرجال والنساء ، رغم اشتراك الجميع في مشاهدة وحضور حفلات السمر التي كانت تقام بهذه القاعات ، وكذلك وجدت الممرات البديلة التي يستخدمها أهل الدار عند وجود غرباء دون الاضطرار إلى المرور في الممرات التي أمام مجالسهم .

ودراسة الأسواق في المدينة الإسلامية وتحديد مواضع التجارات والسلع المختلفة بهذه الأسواق تنطلق أساسًا من المبدأ الإسلامي « لا ضرر ولا ضرار » ، ذلك المبدأ الذي له تأثيره المباشر في تحديد نوعية المتجاور من السلع بحيث لا يضر بعضها بعضًا ، فصنفت الأسواق وتطورت وتنوعت تنوعًا يعكس تطبيق الأحكام والمبادئ الإسلامية .

ولعل ما نرى في قصبة القاهرة خير مثال على ذلك ، فقد رتبت التجارات والأسواق وفق هذا المنهج ؛ فجاور الحريريون العطارين ، وبعد عنهم الفحامون والحدادون حتى لا يحدث الضرر ؛ وابتعدت حوانيت القصابين واستقرت في طرف المدينة من الجهة الشمالية ، وكذلك كانت أسواق فاس وغيرها من المدن الإسلامية ، وما زالت بعض الأسواق باقية ومحتفظة بهذا الترتيب المانع لحدوث الضرر ، ومثال ذلك ما بقي من قيساريات الشوارع في مدن الصعيد كأسيوط وسوهاج وجرجا ؛ حيث تترامى الحوانيت والوكالات الخاصة بأنواع التجارات وفق الترتيب الذي يمنع الضرر وتحقق الفائدة ،

نتيجة تكثيف حوانيت السلعة الواحدة في منطقة واحدة .

وفي إطار القيم والمبادئ الإسلامية يمكن أن نعرض لأمثلة أُخرى من الظواهر المعمارية الحضارية التي يجلو حقيقتها المنهج الوظيفي ، ويصل فيها إلى نتائج واضحة سليمة بعكس المنهج الوصفي المتحيز الذي يقيم هذه الظواهر في ضوء معايير المدينة الغربية .

ومن هذه الظواهر خلو المدينة الإسلامية من منشآت اللهو والعبث ؛ كحانات الخمور والمراقص وغيرها ، واعتبرت هذه النوعية من المنشآت ضمن المنشآت الواجب تحريم إنشائها ، وكذلك خلت من المسارح التي كانت من أبرز المنشآت في المدن اليونانية والرومانية ، ووجد البديل الذي يلائم حياة المجتمع الإسلامي ، فقد زودت الدور بكل العناصر التي توفر الراحة والهدوء والاستمتاع ؛ فأنشئت الفساقي والحدائق في صحونها ، فأصبح صحن الدار بمثابة حديقة تتميز بتوفير الخصوصية لأهل الدار وضيوفهم بعيدًا عن عيون الآخرين ، وكانت الحمامات العامة المخصصة لكل جنس بعينه أيضًا من الأماكن الترويحية التي تحلو لقضاء الوقت الممتع في إطار التعارف مع الأسر الأُخرى ، ناهيك عن دور الحمام في المناسبات الاجتماعية المهمة كحفلات الزواج وغيرها ، وفي أحيان أُخرى أدت الأسواق دورًا ترويحيًّا بما تشتمل عليه من سلع ومعروضات وأحيانًا بعض التسليات الفنية التي كانت تمارس في جنباتها .

وفي بعض المدن الإسلامية أنشئت ميادين سباق الخيل ، وفي بعضها الآخر أنشئت الجنّات الخاصة – التي تؤدي الدور الترفيهي للحديقة – في أطراف المدينة ، وزودت بأبراج للاستراحة والترفيه وقضاء يوم أو أكثر بين الربوع الخضراء ، وقد اشتهرت مدن الشمال الأفريقي والأندلس بهذه السمة ، وهناك من المدن الإسلامية ما اشتهر بغوطاته وحدائقه وربوعه الخضراء التي كانت مربعًا للترفيه ؟ كدمشق وفاس وتونس وكثير من المدن الأندلسية التي امتازت بحدائقها الغنّاء ، كما كانت شواطئ المدن المطلة على البحار أو الأنهار – بما توفر من مركبات وبما أنشئ فيها من أخصاص – أماكن جذب للمتعة والترفيه ، ولعل مدينة القاهرة من أبرز هذه المدن التي كان شاطئ النيل فيها من أجمل مواضع الترفيه والتسلية .

ومع اهتمام المجتمع الإسلامي وتمسكه بمبادئ الدين وقيمه ، كان المسجد هو المنتدى الثقافي والفكري لهذا المجتمع ، وكذلك أدت المدارس والخنقاوات والزوايا والربط دورًا تعليميًّا وتثقيفيًّا تعدى إلى مجال الرعاية الاجتماعية والصحية للمنتسبين لهذه المنشآت ،

وكانت قصور الحكام في كثير من الأحيان ميدان تنافس في مجال الأدب والعلم . وهكذا صاغ الفكر الإسلامي ما يحتاج إليه من تكوينات معمارية تلائم حياته بجوانبها الترفيهية والتثقيفية فاختلفت صيغة التكوينات عن تكوينات المدينة الغربية اختلافًا واضحًا يكشف عن خطأ الحكم على المدينة الإسلامية بمعايير المدينة الغربية ، ويؤكد أهمية دراستها من واقع تجربتها في إطار وظيفتها .

ومن هذه الأمثلة السريعة الموجزة يتضح أهمية اعتبار الإسلام وقيمه ومبادئه في التأثير على تخطيط المدينة الإسلامية وتكويناتها ، وأهمية المنهج الوظيفي في الكشف عن كثير من أخطاء المنهج الوصفي المتحيز ، الذي قيّم المدينة الإسلامية من منظور المدينة الغربية .

فالإسلام أقر ما هو صالح من تكوينات معمارية تحقق صالحًا أو منفعة ، وأدخل بعض التعديلات على بعضها لتتلاءم مع قيمه ومبادئه وأحكامه ، فصيغت التكوينات الموروثة كالحمامات صياغة إسلامية جديدة تُلائم التطور الوظيفي لحياة مجتمعه عبر العصور ، كما أنه أوجد تكوينات معمارية جديدة لم تعرف قبله لتخدم وظائفه الدينية والاجتماعية الفردية والجماعية ، ومن أبرزها : المساجد الجامعة ، والمدارس ، والخنقاوات ، والزوايا ، والروابط ، وغيرها ، ورتبت هذه التكوينات وفق نسق معين صاغته الوظيفة الإسلامية التي جعلت المسجد الجامع في الوسط يجاوره مركز السلطة ، ثم يجاور ذلك ساحة السوق التي تطور عمرانها فيما بعد ، فبنيت على هيئة تكوينات معمارية تنوعت أشكالها حسب موقعها ، ورتبت بهيئة إسلامية معينة ، وامتدت وتكاثرت الأسواق على جوانب الشوارع الرئيسية ، ممتدة إلى أطراف المدينة في ترتيب إسلامي واضح ، وتحددت العلاقة بين التكوينات والمرافق العامة والشوارع في تناسق وانسجام تام ؛ فبدت المدينة الإسلامية بهيئتها المميزة والمتأثرة بظروف بيئتها وموروثها الحضاري إلى حد ما .

وهذا التأثير الواضح تحسسته بعض الدراسات ، وبدأ الاتجاه البحثي نحو إبرازه في مجال الدراسات المعمارية والأثرية الإسلامية في الآونة الأخيرة ، سواء من جانب المتخصصين في الدراسات الفقهية الإسلامية أو الدراسات الأثرية أو المعمارية ، وتبناه أيضًا بعض أساتذة الجامعات الأوروبية وغيرها .

والمحور الثاني الذي يساعد على تحقيق هدف المنهج الوظيفي في دراسة المدينة الإسلامية هو كيفية النشأة والتطور ، فقد بدأت المدينة الإسلامية مع بداية الدعوة إلى الإسلام وتطورت بتطور حضارته ؛ ومن ثم لا يمكن أن نغفل هذا الأساس عندما

نتعرض للمدينة الإسلامية بالبحث والدرس ، فهي كائن حي يتأثر ويؤثر يأخذ ويعطي جريًا على سنة الحياة التي اختلفت عصورها وظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ؛ ومن ثم فإن المنهج التاريخي يتوازى تمامًا مع المنهج الوظيفي في هذا التناول في إطار البعد التاريخي والتطوري لحياة المدينة الإسلامية طوال هذه القرون .

ويدفع هذا التوجه البحثي إلى تتبع مصادر مختلفة ومتنوعة تفسر بوضوح وصدق وظيفية المدينة ، وتأتي في مقدمتها مصادر الفكر السياسي والاجتماعي للمسلمين ، في مراحل تاريخهم المتعاقبة ، باعتبار أهميتها في رسم صورة واقعية وأُخرى مثالية للمنهجين السياسي والاجتماعي ، في ضوء التجربة والتقويم الحضاري بوضع الصيغ القانونية الإسلامية التي تحكم حياة المجتمع في جميع جوانبها ، بالإضافة إلى ذلك تأتي المصادر الأخرى من تاريخية وجغرافية وعلمية وغيرها ، والتي تكشف عن المساهمات الفكرية التي أثَّرت في تشكيل حياة المدينة في عصورها المختلفة .

ولا يغفل المنهج الوظيفي لدراسة المدينة الإسلامية الإطار التاريخي لحياتها ، فقد تأثرت المدينة الإسلامية بالأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية التي تغيرت على خريطة العالم الإسلامي في عصور دوله المختلفة ، لكنها كانت مع ذلك تتميز بالعالمية ؛ حيث إن الأسس النظرية والأحكام المرعية فيها جميعًا - واحدة ، كما أن الدول الإسلامية لم تكن تعرف الحدود والفواصل التي تتأكد على خريطتها اليوم ، بالإضافة إلى أنَّ عوامل التقارب والتضامن والاندماج في إطار الدين واللغة كانت أقوى من عوامل العزلة التي نلحظها اليوم ، وإن وجدت اختلافات في التفاصيل ، فإنما يرجع ذلك إلى عوامل البيئة المحلية والتقاليد الموروثة .

فنجد أن تقسيم المدينة الإسلامية إلى محلات ورثته المدينة الإسلامية من بيئتها العربية ، كما أن تكويناتها المختلفة ؛ مثل : المسجد الجامع ، والسوق والحمامات ، وغيرها ، لم تلتزم بشكل محدد أو نمط مفروض ؛ بل إنها تطورت وتعدلت وتغيرت في إطار ظروف المساحة المتوفرة ، والموقع ، وأسلوب الإنشاء ومواده ، وإمكانات المنشئ وغيرها .

كما تطورت مع تطور الوظائف التي تقوم بها من فترة إلى أُخرى ومن عصر إلى عصر - على سبيل المثال - من المنشآت الجديدة ما يلائم هذا التطور ؛ كالمدارس والخنقاوات التي ظهرت في نهاية القرن الخامس الهجري لتلبي حاجات سياسية واجتماعية ودينية وإدارية ظهرت في هذا العصر وتطور تخطيطها وأسلوب إنشائها تطورًا

يعكس التطور الوظيفي لكل فترة .

كما عكس هذا التطور حرية الإنشاء والعمارة في العصر الإسلامي ، تلك الحرية التي حكمها إطار عام من المبادئ والأحكام الإسلامية ساعد على تعدد الصيغ والأشكال ، لم يجمد عند نمط معين أو طراز بحد ذاته كما كان في المدن اليونانية أو الرومانية . ويكشف الربط بين التخطيط والتطور الوظيفي للمدارس على سبيل المثال - عن السبب في سقوط نظريات التأصيل التي انتهى إليها المنهج النازع إلى فكرة التأصيل من منابع غير إسلامية .

ويكشف المنهج الوظيفي في دراسة المدينة الإسلامية وتكويناتها عن أهمية الربط بين تكوينات المدينة وتتبع أدوار نموها ؛ ابتداءً من مرحلة الظهور والنشأة فمرحلة النمو ، ثم مرحلة النضج فمرحلة الاكتمال ، وهي المراحل التي تكشف دراستها التحليلية كشفًا واضحًا عن طبيعتها العضوية ، وانطلاقًا من هذه المفاهيم يمكن دراسة التراث المعماري الإسلامي على المستوى الشامل في إطار المستوطن السكني ، وعلى المستوى الدقيق الذي يختص بدراسة تكوين معين ضمن دراسة معينة في إطار الربط بين هذا التكوين ومستوطنه ، باعتبار العلاقة الوظيفية والمعمارية الإسلامية بعيدًا عن قصور المنهج الوصفي التأصيلي النمطي .

ويحتاج اتباع المنهج الوظيفي في دراسة الآثار الإسلامية إلى أدوات بحثية معينة تساعد على التصور النظري للوظيفة وتطورها ، ولعل ما أفرزته الحضارة الإسلامية من تراث فكري وأدبي ممثلًا في كتب التراث المنتشرة والمخطوطات التي لم تنشر والوثائق وغيرها يساعد إلى حد كبير في هذا المجال ، بالإضافة إلى دراسة الآثار ذاتها كمصدر مهم ، وحتى أبرز أهمية ذلك فإنني أشير على سبيل المثال إلى أهمية وثائق الوقف في دراسة العمائر المملوكية والعثمانية ، تلك الوثائق التي تتضمن في الغالب وصفًا تفصيليًا للمنشآت وتحدد وظيفة كل وحدة منها ، كما تعرضت بالذكر لنظام إدارتها وأرباب الوظائف بها بما يكوّن صورة واضحة عن المبنى ووظيفته وعلاقة الإنسان به في عصر إنشائه ، وفي إطار هذا التصور يمكن تحليل المبنى وظيفيًا بصورة سليمة ، ولبيان أهمية ذلك نذكر دراسة لأحد الباحثين الأمريكيين وهو روفائيل لود عن آثار السلطان برسباي بمدينة القاهرة ، لم تستطع أن تحدد حدود القاهرة المملوكية وظواهرها في ذلك العصر ، وأخطأت في تحديد وظيفة بعض الوحدات المعمارية لمجموعة السلطان بالصحراء - الدرّاسة حاليًا - فقد انتهى الباحث إلى أن الأسطبل الملحق بالمجموعة ما هو إلا خلاوي للمتصوفة ، ولما كان

الشكل المعماري لمرابط الخيل بالأسطبل يختلف عن تخطيط الخلاوي المعاصرة من حيث وجود حاجز أمامها ، فقد فسر الباحث هذا الاختلاف على أنه تطور معماري حدث في مجموعة السلطان برسباي ظهر لأول مرة في هذه المجموعة ، ولم يعلل السبب الوظيفي وراء هذا التطور ، وقد اعتمدت هذه الدراسة دراسات لاحقة تعلل الدراسة التي نشرت في مجلة المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية عن بعض منشآت المتصوفة في القاهرة في القرن ١٥م [١] ، وتكشف وثيقة برسباي عن الحقيقة ، فهي تتضمن وصفًا دقيقًا لكل وحدة من وحدات المجموعة ، وتحدد صراحة أن ما اعتقده الباحث الأمريكي « روفائيل لود » خلاوي ما هو إلا إسطبل ، ويتفق التحديد مع الشكل والتخطيط المعماري اتفاقًا وظيفيًا بصورة صحيحة حيث إن الحاجز المعماري أمام المرابط وظيفته حجز الخيول عن الخروج من المرابط إذا ما تمكنت من فك قيودها لسبب أو لآخر [٢] . والأمثلة عديدة وكثيرة على مثل هذه الأخطاء ، وأكثر منها ما تذكره الدراسات الوصفية من أوصاف لوحدات المباني دون تحديد وظيفة هذه الوحدات ، وهذا التحديد غاية في الأهمية لاختبار سلامة التخطيط واستنطاق المباني استنطاقًا واضحًا يثري معرفتنا الأثرية والمعمارية إثراءً يمكن من تحليل الظواهر تحليلًا سليمًا وفق منطق صحيح بعيد عن أي نوع من أنواع التحيز .

* * *

(١) Leoner Fernand E.S. "Three Sufi Foundations in the 15th century, Waqfiyya" - AnnalesIslamology Tom,XVII,1981,p. 141 - 157.

(٢) للاستزادة ، راجع محمد عبد الستار عثمان : الآثار المعمارية للسلطان الأشرف برسباي لمدينة القاهرة ، القاهرة : جامعة القاهرة ، ١٩٧٧م ، رسالة ماجستير .

خاتمة

تعَرّضَ هذا الكتاب لما يحيط بالإنسان من فنون وعمارة ، سواء أكانت سمعية أم بصرية أم ملموسة ، وانتصر في كثير من أبحاثه - إن جاز القول - (لتحيز) الوحي والسنة النبوية لتوجية نظر الإنسان إلى النظر فيما حوله من فنون وعمارة نشأت قبل خلقه ، والتأمل والتفكر في المخلوقات ؛ فذلك مدعاة للتوحيد والتسليم للمولى جل شأنه . أما التحيز للهوى والتشدد فيما لم يرد به نص النسق الإسلامي فهو تضييق على الناس ووضعهم في حرج وخاصة أنهم ولدوا وتربوا داخل كون يتميز بالجمال والفن والإبداع . ألم يقل المولى جل شأنه : ﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي ٱلسَّمَآءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّٰهَا لِلنَّٰظِرِينَ ﴾ [الحجر : ١٦] ، ألم يتغزل المولى في مخلوقاته وقال : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴾ [فاطر : ٢٧] ، ﴿ وَٱلْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ ﴿١٠﴾ فِيهَا فَٰكِهَةٌ وَٱلنَّخْلُ ذَاتُ ٱلْأَكْمَامِ ﴿١١﴾ وَٱلْحَبُّ ذُو ٱلْعَصْفِ وَٱلرَّيْحَانُ ﴾ [الرحمن : ١٠ - ١٢] .

والإسلام يمثل الرؤية الوسطية بين هذا الغلو والتشدد وبين الرؤية التي جعلت الفن وسيلة لإهانة الجسد وتخريب العقول والأذواق أما النظرة الاستشراقية المتحيزة في رؤيتها للعلاقة بين الإسلام والفن وترى أن الإسلام متحيز سلفًا ومعاد للصورة برغم أن الإسلام دائمًا يدعو إلى النظر ثم التدبر ، فالنظر يعني ان هناك شيئًا ينظر إليه ثم يلي ذلك تدبر المنظور إليه ، فالنظر في الإسلام ليس عبثًا ، بل نسق ينتهي إلى الوحدانية ، وهذا ما يستهدفه الوحي من النظر . فقد تحول النظر في الإسلام إلى عبادة .

ولذلك يقول د. بشر فارس [1] في مسألة التصوير الإسلامي على أصول الهيئة البشرية إنما تستدعيه نية مستقرة في الطبع ، مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق ، الإنسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة يونان وأهل الآداب والفن في إيطاليا الناهضة ، أولئك الذين فخموا المنزلة البشرية ومجدوا العري الوضاح في مصوراتهم ومنحوتاتهم .

---

(١) سر الزخرفة الإسلامية (موسوعة الفنون الإسلامية) ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، بشر فارس تحت الطبع .

فجاء الإنسان معهم جميعًا « مقياس الأشياء كلها » كما قال « بروتاغوراس » . ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط : لا جزم أن الله كرم بني آدم ، فخصصهم بجملة من الميزات وفضلهم على كثير من المخلوقات ﴿ وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِيٓ ءَادَمَ وَحَمَلْنَٰهُمْ فِي ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ وَرَزَقْنَٰهُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ وَفَضَّلْنَٰهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا ﴾ [الإسراء: ٧٠] . ولكن هذا التكريم فضل محض من الله : ﴿ مَّآ أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ ٱللَّهِ ﴾ [النساء: ٧٩] ، وفي صدارة الحسنات نعمة الوجود فالتكريم لم ينله الإنسان بقوته ، إذ خُلق ﴿ ضَعِيفًا ﴾ [النساء: ٢٨] ، ﴿ وَلَمْ يَكُ شَيْـًٔا ﴾ [مريم: ٦٧] يترصده الموت فيدركه ﴿ أَيْنَمَا تَكُونُواْ ﴾ [النساء: ٧٨] . ولابد للإنسان الناعم بالوجود ، حتى يستحق تكريم ربه له ، أن يجاهد في الله حق جهاده ، فيناضل العدو الكامن في جوانحه (تفسير الحج : ٧٨) ، العاقد عقد الاضطراب الآثم ، ذلك هوى النفس « الملك الغشوم والمتسلط الظلوم » كما قال بعض الحكماء . فكيف للإنسان أن يكبر طبيعته وقد قال له ربه : ﴿ وَمَآ أَصَابَكَ مِن سَيِّئَةٍ فَمِن نَّفْسِكَ ﴾ [النساء: ٧٩] . وكيف له أن يركن إليها وقد ﴿ خُلِقَ هَلُوعًا ﴾ [المعارج: ١٩] ، معه ﴿ ظَهَرَ ٱلْفَسَادُ فِي ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ ﴾ [الروم: ٤١] كيف ؟ وإنه ﴿ لَيَطْغَىٰٓ ﴾ [العلق: ٦] ، وإنه ﴿ لَظَلُومٌ ﴾ [إبراهيم: ٣٤] ، وإنه ﴿ لَكَفُورٌ ﴾ [الحج: ٦٦] ، وإنه ﴿ لِرَبِّهِۦ لَكَنُودٌ ﴾ [العاديات: ٦] ، حتى إنه يجلب على نفسه الدعاء « بأشنع الدعوات » مما يدل على (سخط عظيم وذم بليغ) : ﴿ قُتِلَ ٱلْإِنسَٰنُ مَآ أَكْفَرَهُۥ ﴾ [عبس: ١٧] (١) .

ومن أجل ذلك كانت الوسطية التي يدعو إليها الإسلام في كراهية « عنف الصورة » ففي مقال مترجم للكاتب « بيتر واتكنز » بعنوان : « عنف الصورة : نظرات في لغة السينما الراهنة » في ثنايا هذا الكتاب والذي يرى أن لغة السينما والدراما المستخدمة تعد شكلًا من أشكال العنف سواء من حيث النوايا والنتائج .

ومن أجل كل ما تقدم يجب أن تتميز الفنون والعمارة في واقعنا المعاصر بإدراك العلاقة بين التشريع وحكمته والفقه الإسلامي واتساع رؤيته ، فلا ينفتح يؤدي إلى الهاوية وسحق القيم ، بل فن وعمارة لا تنحاز إلا لكل القيم السامية والمتسامية .

رقم الإيداع
٢٠٠٨ / ٨٩٧٢
الترقيم الدولي I.S.B.N
977 - 342 - 634 - 3

(١) تفسير البيضاوي وغيرة .

(من أجل تواصلٍ بنَّاء بين الناشر والقارئ)

عزيزي القارئ الكريم . . السلام عليكم ورحمة اللَّه وبركاته . .

نشكر لك اقتناءك كتابنا : « إشكالية التحيز في الفن والعمارة رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد » ورغبة منا في تواصلٍ بنَّاء بين الناشر والقارئ ، وباعتبار أن رأيك مهمٌّ بالنسبة لنا ، فيسعدنا أن ترسل إلينا دائمًا بملاحظاتك ؛ لكي ندفع بمسيرتنا سويًّا إلى الأمام .

*** فهيَّا مارس دورك في توجيه دفة النشر باستيفائك للبيانات التالية :-**

الاسم كاملًا : .... **الوظيفـة :** ....

المؤهل الدراسي : .... **السن :** .... **الدولة :** ....

المدينة : .... حي : .... شارع : .... ص.ب : ....

هاتف : [ ] / [ ] e-mail : [ ]

- من أين عرفت هذا الكتاب ؟

□ أثناء زيارة المكتبة □ ترشيح من صديق □ مقرر □ إعلان □ معرض

- من أين اشتريت الكتاب ؟

اسم المكتبة أو المعرض : .... المدينة : .... العنوان : ....

- ما رأيك في الكتاب ؟

□ ممتاز □ جيد □ عادي (لطفًا وضح لِمَ) ....

- ما رأيك في إخراج الكتاب ؟

□ عادي □ جيد □ متميز (لطفًا وضح لِمَ) ....

- ما رأيك في سعر الكتاب ؟ □ رخيص □ معقول □ مرتفع

(لطفًا اذكر سعر الشراء) .... العملة ....

عزيزي انطلاقًا من أن ملاحظاتك واقتراحاتك سبيلنا للتطوير وباعتبارك من قرائنا فنحن نرحب بملاحظاتك النافعة . . . فلا تتوانَ ودَوِّن ما يجول في خاطرك : -

....

....

....

....

دعوة : نحن نرحب بكل عمل جاد يخدم العربية وعلومها والتراث وما يتفرع منه ، والكتب المترجمة عن العربية للغات العالمية - الرئيسة منها خاصة - وكذلك كتب الأطفال .

عزيزي القارئ أعد إلينا هذا الحوار المكتوب على e-mail:info@dar-alsalam.com

أو ص.ب ١٦١ الغورية - القاهرة - جمهورية مصر العربية

لنراسلك ونزودك ببيان الجديد من إصداراتنا

(من أجل تواصلٍ بنَّاء بين الناشر والقارئ)

(من أجل تواصل بنّاء بين الناشر والقارئ)

عزيزي القارئ الكريم :


نشكرك على اقتنائك كتابنا هذا ، الذي بذلنا فيه جهدًا نحسبه ممتازًا ، كي نخرجه على الصورة التي نرضاها لكتبنا ، فدائمًا نحاول جهدنا في إخراج كتبنا بنهج دقيق متقن ، وفي مراجعة الكتاب مراجعة دقيقة على ثلاث مراجعات قبل دفعه للطباعة ، ويشاء العلي القدير الكامل أن يثبت للإنسان عجزه وضعفه أمام قدرته مهما أوتي الإنسان من العلم والخبرة والدقة تصديقًا لقوله تعالى :

﴿ يُرِيدُ ٱللَّهُ أَن يُخَفِّفَ عَنكُمْۚ وَخُلِقَ ٱلْإِنسَٰنُ ضَعِيفًا ﴾ (النساء – ٢٨)


فأخي العزيز إن ظهر لك خطأ طباعي أثناء قراءتك للكتاب فلا تتوان في أن تسجله في هذا النموذج وترسله لنا فنتداركه في الطبعات اللاحقة ، وبهذا تكون قد شاركت معنا بجهد مشكور يتضافر مع جهدنا جميعًا في سيرنا نحو الأفضل .

الخطأ	رقم الصفحة	السطر

شاكرين لكم حسن تعاونكم . . ،



دار السلام
للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة
ش.م.م



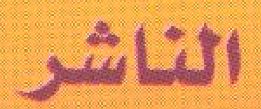
الكتاب في سطور

- طرحت فكرة التحيز في المصطلح والمنهج والعلم من جانب الكثير من الباحثين والعلماء حيث برز إدراك متزايد أن العلوم ليست محايدة تمامًا بل تعبر عن مجموعة من الأسئلة الكلية والقيم التي تحدد مجال الرؤية ومسار البحث وتقرر مسبقًا كثيرًا من النتائج .

- وإذا كانت هذه الفكرة قد نوقشت من قبل في سياق الحديث عن الهوية والخصوصية فإن أحدًا لم يحاول بشكل منهجي وشامل دراسة قضية التحيز في العلوم وتأسيس علوم جديدة تتعامل مع الإشكاليات الخاصة بالحضارة الإسلامية المعاصرة .

- ويعد هذا الكتاب محاولة جادة ومنظمة في هذا الصدد تسعى لاسترجاع البُعد الاجتهادي والإبداعي للمعرفة ، وهو ليس مجرد كتاب يضم بين دفتيه أبحاثًا علمية بل هو أقرب للمشروع الضخم حيث تبلورت كثير من الدراسات والأبحاث به عبر سنوات طويلة من اهتمام أصحابها بتلك الإشكالية ، كما تداعت الأفكار والدراسات بعد إثارة القضية في ندوة عقدت تحت هذا العنوان بالقاهرة سنة ١٩٩٢م فتوالت المساهمات حتى زادت عن عدد الدراسات الأصلية فاستغرق بذلك تحريره وإعداده ثلاث سنوات كاملة من الجهد المتواصل ، وما زال باب الاجتهاد مفتوحًا للمساهمة في طبعاته القادمة .

- وينفرد هذا الكتاب بأن الدراسات والبحوث التي يضمها تتباين وتتفرع في مجالاتها وتجمع بين العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية والأدب والهندسة والطب ، متجاوزة التقسيم التقليدي الضيق السائد في كتابات كثيرة ، كما أنه يضم إسهامات مجموعة متميزة من الأساتذة جنبًا إلى جنب مع باحثين شبان في عمل يعكس الرؤية المشتركة لعدد ضخم من عقول هذه الأمة في سعيها نحو مستقبل أكثر إشراقًا وحرية وكرامة .





القاهرة - مصر - ١٢٠ شارع الأزهر - ص.ب ١٦١ الغورية
هاتف : ٢٢٧٠٤٢٨٠ - ٢٢٧٤١٥٧٨ - ٢٥٩٣٢٨٢٠ - ٢٤٠٥٤٦٤٢
فاكس : ٢٢٧٤١٧٥٠ (٢٠٢+)
الإسكندرية - هاتف : ٥٩٣٢٢٠٥ فاكس : ٥٩٣٢٢٠٤ (٢٠٣+)
www.dar-alsalam.com info@dar-alsalam.com
ISBN : 977-342-634-3
